MUSIKALISCHE STUDIENKÖPFE

La Mara

Musikalische
Studienköpfe
aus der
Jüngstvergangenheit und Gegenwart.

Charakterzeichnungen
von
Moscheles, David, Henselt, Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig,
nebst den Verzeichnissen ihrer Werke

Von
La Mara.

Leipzig, 1875.
Heinrich Schmidt & Carl Günther.

Herrn Dr. Hans von Bülow

zugeeignet.

Nicht nur symbolisch mit Ihrem Namen, sondern mit Ihrem Bilde dachte ich die vorliegende Portraitsammlung zu schmücken, die, im Anschluß an den ersten Band der „Musikalischen Studienköpfe", eine Reihe von Meistern der Jüngstvergangenheit und Gegenwart verlebendigen soll. Nur meine vielleicht allzu große Nachgiebigkeit gegen Ihren Wunsch, dies Letztere vor der Hand noch zu vertagen, verschuldete die auffallende Lücke im gegenwärtigen Kreis, die Niemand bedauerlicher empfinden kann, als ich selbst. Möchte mir durch eine ähnlich freundliche Aufnahme dieser neuesten Studien, wie sie ihren Vorgängern ehrend zu Theil geworden, bald Gelegenheit geboten werden, das ungern Gemißte zu ergänzen, sodaß sich Ihr Bild dann nicht nur in der Vorstellung, sondern in Wahrheit den befreundeten Geistern gesellt, die nach der Gemeinschaft mit einem ihrer edelsten Genossen verlangen werden!

Juli, 1875.

La Mara.

Inhalt.

Seite

Ignaz Moscheles.

Am 11. März des Jahres 1869 begrub die französische Hauptstadt mit Hector Berlioz einen ihrer berühmtesten Söhne, und gerade ein Jahr später, am 10. März 1870 beklagte Leipzig, die Metropole deutscher Musik, den Hingang des größten und gefeiertsten seiner gegenwärtigen Tonmeister. In den Morgenstunden jenes Tages legte Ignaz Moscheles nach einem langen und reichen Tagewerke sein greises Haupt zur ewigen Ruhe nieder. Mit den Seinen und der Stadt, die ihn ihr eigen genannt, aber durfte mit Recht die gesammte Kunstwelt trauern ob seines Verlustes; denn um so voller das Maß seines Wirkens erscheint, um so gerechter nur erhob sich die Klage und um so wärmere Dankesworte müssen ihm nachklingen in das Grab. Die classische Richtung, der er von frühester Jugend bis in's späte Alter mit unwandelbarer Treue gehuldigt, verlor in ihm einen ihrer edelsten Apostel und ruhmreichsten Interpreten; aber auch jüngere Kunstbewegungen besaßen in ihm einen warmen, verständnißreichen Beurtheiler. In heiligem Feuer erglühte seine Seele für die göttliche Kunst, deren Tempeldienst er selbst unter Krankheit und Schmerzen nicht vergaß und der er in selbstverleugnender Hingebung opferte bis zum letzten Athemzug.

Einer der ersten Pianofortemeister seiner Zeit, wie die Welt vor ihm nur wenige hervorgebracht, hat er seine schöne und große Mission darin gefunden, dem musikalischen Europa das Verständniß für die Werke unserer erhabensten Tonheroen zu vermitteln. Was er insbesondere als musikalischer Pädagog geleistet, kann nicht hoch genug gewürdigt werden; auch seine Bedeutung als Componist muß vor der des Lehrers zurücktreten, und im unvergänglichsten erscheint der Erstere da, wo er dem Letzteren dient. Das Clavier war und bleibt seine eigentlichste Domäne, der Ausgangs- und Mittelpunkt seines Künstlerthums; mögen wir ihn als frei schaffenden oder als wiedergestaltenden Künstler betrachten. Hier hat er seine stolzesten Triumphe gefeiert und jene Glanzepoche heraufführen helfen, die, von unseren Voreltern ungeahnt, in den jüngeren und jüngsten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts für das Pianoforte, als das universellste aller Instrumente angebrochen. Darum gebührt ihm auch in der Geschichte desselben für alle Zeiten eine der obersten Ehrenstellen, und darum geziemt es uns, den Mitlebenden, uns seine ganze Bedeutung für uns, wie für die, die da waren und die da kommen werden, dankbar zu vergegenwärtigen.

Geboren in einer Zeit, da Haydn noch auf Erden wandelte, da Mozart's Geist, obwol bereits der Welt entrückt, doch in unverminderter Frische noch hienieden fortlebte, da Beethoven schon im Beginne seines titanischen Schaffens stand; groß gezogen in der geweihten Atmosphäre der glorreichsten aller Musikepochen, wurzelte seine eigene Künstlerschaft viel zu sehr in dem Boden derselben, als daß er sich jemals von ihm zu entfernen vermocht hätte, und überdem neigte sich sein ruhiger, leidenschaftloser Sinn von Natur der Objectivität einer classischen Kunstanschauung zu. Diese classische Objectivität, dieses Zurückdrängen alles Persönlichen, dieses strenge Vermeiden jeglichen individuellen Zuges,

das den Componisten das Kunstwerk als etwas außer und über ihm stehendes betrachten und schaffen läßt, gewahren wir in einem jeden der Werke, die Moscheles der Welt geschenkt, wie sie uns einst aus allen seinen lebendigen Reproductionen entgegenklangen. Wenn die moderne Kunst es liebt, nach dem Vorgange Beethoven's, in dem Geschaffenen das Bild des Schöpfers selber, mit seinen eigensten Empfindungen und Erlebnissen, seinen Kämpfen und Enttäuschungen aufzusuchen und wiederzufinden, so schloß sich Moscheles dagegen an jene frühere Kunstauffassung an, der zufolge das Kunstwerk unberührt bleibt von allem Menschenleid, der zufolge die Kunst ein ewig lauterer Hort, der hoch über der Erde thront und vor dessen reinen Harmonien irdisches Leid verstummen muß. Gleichzeitig an das von seinen ihm voranschreitenden Kunstgenossen Hummel, Kalkbrenner und Weber Geleistete anknüpfend (wir begreifen hier selbstverständlich nur des Letzteren Claviercompositionen), ohne doch — abgesehen von seiner erweiterten Technik und seiner späteren, mehr dem Charakteristischen zugewandten Richtung — über die von diesen angewandten Formen und Mittel wesentlich hinauszugehen, hat er mit ihnen gemeinsam das Schicksal getheilt, viele seiner Werke in unserer schnell lebenden Zeit frühzeitig altern zu sehen. Denn um ein zu Beträchtliches haben uns die Bestrebungen der romantischen Schule gerade auf dem Gebiete der Claviermusik weiter gefördert, und viel zu sehr scheinen dieselben dem modernen Kunstbewußtsein entsprungen und mit ihm übereinstimmend, als daß uns nicht die Frische der Genußfähigkeit in etwas abhanden gekommen sein müsse für Werke, die älteren und inzwischen vielfältig verwandelten Bedürfnissen und Idealen ihr Dasein danken. Eben daß diese inmitten einer Zeit geboren wurden, da unsere vaterländische Tonkunst im Zenith ihrer Glorie stand, hat ihnen wenig zum Heile gereicht und ihre Jugend vorzeitig abgekürzt. Oder

haben wir uns nicht allzu sehr daran gewöhnt, in dem Gedanken an die classische Periode nur jenes Höchste, Allgewaltigste zusammenzufassen, was sie uns verliehen, und dabei das minder Große undankbar zu übersehen, was neben ihm emporwuchs? Und dennoch können wir an diesen Nachklangen einer vergangenen und doch unvergänglichen Kunstblüte die Uebergänge wahrnehmen, mit denen sie hinüberleiten in das rührige Treiben unserer eigenen Tage.

Ein Vermittler zwischen alter und neuer Zeit, zwischen Classicität und Romantik, steht Ignaz Moscheles inmitten beider ein neues virtuoses Element der einen zuführend, eine gewisse classische Weihe, eine ernste Gemessenheit des Stils, des Ausdrucks und der Empfindung in die andere hineintragend. Mit Hummel, dem ihm voranstrebenden, und nicht nur von ihm erreichten, sondern später sogar vielfach übertroffenen Meister, im Bunde, sehen wir in ihm den Begründer einer neuen Periode des Clavierspiels, den ersten Helden des modernen Virtuosenthums. Hatte bei Mozart und Beethoven der Pianist dem Componisten, die Virtuosität der Verlebendigung des Kunstwerks, der künstlerischen Idee allein gedient, so ward mit Hummel's Auftreten die Virtuosität zu größerer Selbständigkeit berufen. Die Kunstfertigkeit des Spielers trat mehr in den Vordergrund, um für sich allein Geltung zu beanspruchen und zu finden. Die Form beherrschte die Idee. Die Rücksicht auf die Bravour, und zwar die besondere Bravour ihrer Autoren, gab den meisten Claviercompositionen Leben und Gestalt, und was bisher allein Mittel gewesen, ward nun zum Selbstzweck erhoben. „Das Publikum eilte damals mit offenen Armen und empfänglichem Sinn den Virtuosen entgegen, denn die Bravourstücke von damals waren neue Erfindungen;" so erzählt Moscheles selbst, den Hanslick's „Geschichte des Wiener Concertwesens" sammt seinem

Rivalen Hummel als „virtuoseste Componisten und solideste Virtuosen“ seit Mozart und Beethoven bezeichnet. In der That haben Beide vereint einer ganzen Periode ihren Stempel aufgedrückt und mehrere Jahrzehnte hindurch mit souveräner Macht in ihrem Reiche geherrscht. Wol hat die Zeit in unaufhaltsamem Laufe das von ihnen Erreichte zu weiteren Höhen geführt und in der Erscheinung Franz Liszt's vor Allem zu höchster, nur irgend denkbarer Leistungsfähigkeit gegipfelt; an Ernst der künstlerischen Gesinnung, an Lauterkeit und Energie des Strebens aber hat es Moscheles Keiner zuvorgethan von Allen, die nach ihm kamen, und nimmer wollen wir vergessen, daß er die Bahn geöffnet und den Pfad bereitet hat, den Andere vollenden durften.

Was er für sein Instrument geleistet: die Bereicherung der gediegenen Clavierpassage, die Schöpfung der Concertvariation, der mit einem geistigen Gehalt erfüllten Etüde, die Ausbildung des edleren Salonstücks zumal, ist in der Kunstgeschichte als bleibende Thaten verzeichnet.

Wie anregend aber sein Beispiel, wie zündend seine Lehre gewirkt, davon können hundertfältige Stimmen Zeugniß reden; denn über alle Lande, über die alte und neue Welt ist die Schaar ferner Jünger verbreitet. Wir wissen, wie Schumann und Mendelssohn durch ihn befestigt wurden in ihrem Künstlerberuf, wie mancher Name groß geworden in seiner Schule; und wahrlich, so unleugbar seine schöpferische Begabung, so epochemachend sein Reproductionsgenie: sie wurden doch beide überragt durch seinen seltenen Lehrberuf. Und wie er mit diesem Pfunde zu wuchern verstand, das weiß die Welt. In treuer, unablässiger Arbeit war er vom Morgen bis zum Abend seines Lebens bemüht, das ihm anvertraute Gut zu pflegen, und darum sei ihm die Ruhe gegönnt, nun er schlafen gegangen.

Am 30. Mai 1794 kam Ignaz Moscheles in Prag zur

Welt. Die Liebe zur Tonkunst, die von Alters her in Böhmen heimisch, fand auch in seinem Elternhause emsige Pflege. Sein Vater, ein Tuchhändler israelitischer Religion, durfte sich selbst einer musikalischen Begabung rühmen, dank deren er sich eine Fertigkeit im Guitarrespiel und in humoristischen Vorträgen erworben hatte, die ihn zu einem willkommenen Element geselliger Kreise machte. Durch sein Geschäft alljährlich wiederholt nach Wien geführt, kehrte er von diesen Reisen stets mit frischer Anregung und mit allerhand musikalischen Neuigkeiten heim, deren Studium das Vergnügen seines Hauses und seiner Freunde bildete. Der größte Wunsch seines Herzens war, daß eins seiner fünf Kinder sich seiner Lieblingskunst widmen möge, und zwar hatte er die älteste Tochter zur Künstlerin ausersehen, während er seinen Sohn Ignaz schon in frühester Jugend dem Kaufmannsstande bestimmte. Doch wollten Begabung und Neigung der Ersteren den Hoffnungen des Vaters wenig zu Hülfe kommen, indessen Ignaz — der nichts eifriger wünschte, als einstmals „ein Spielmann zu werden" — von Allen unbemerkt, dem Clavierunterricht der Schwester begierig lauschte. Als aber eines Tages die der widerwilligen Clavierspielerin ertheilte Lection wiederum ein sehr wenig tröstliches Ergebniß lieferte, da machte sich der Aerger des sechsjährigen Knaben über die Ungeschicklichkeit der Schwester durch den lauten Ausruf Luft: „O wie dumm! das könnte ich besser machen." Zum Beweise, daß er wahr gesprochen, spielte er dem erstaunten Lehrer das von seiner Schwester so erfolglos studirte Clavierstück vor, das er sich ohne jede andere Anweisung, als die seines natürlichen Gehörs, heimlich eingeübt hatte.

Dies veranlaßte den Vater, alsbald für eine geregelte Führung des sich so selbständig Bahn brechenden Talentes Sorge zu tragen, und so empfing Ignaz bereits im frühen Kindesalter,

zuerst durch den Lehrer der Schwester, den Böhmen Zahdradka, und sodann durch einen gewissen Horzelsky, den ersten Musikunterricht. Nachdem sich Beider Leitung jedoch als unzulänglich und der sich schnell entwickelnden Begabung des Knaben keineswegs entsprechend herausstellte, übergab ihn der Vater im Jahre 1804 den erfahrenen Händen Dionys Weber's, des berühmten Directors und Gründers des Prager Conservatoriums.

Von der straffen Zucht dieses Meisters und seinem Bestreben, den Kunstsinn seines Zöglings allein an den Mustern des strengen Stils heranzubilden, erzählt Moscheles in der Vorrede seiner Beethoven-Biographie, sowie in den sich seinen Tagebuchblättern anschließenden Aufzeichnungen, deren Herausgabe und Ergänzung wir seiner Gattin danken („Aus Moscheles' Leben." 2 Bände. Leipzig, 1872 u. 1873). Besorgt, daß das rege Interesse des Knaben an den künstlerischen Hervorbringungen der Zeit die systematische Entwicklung seines Clavierspiels beeinträchtigen könne, nahm Weber ihn nur unter der Bedingung als Schüler auf, daß er während dreier Jahre seine Studien einzig auf die Werke Mozart's, Clementi's und Bach's beschränke. Auch der Besuch einer musikalischen Leihanstalt, die ihm bisher die Kenntniß aller neuen musikliterarischen Erscheinungen vermittelt hatte, ward ihm untersagt. Dennoch wußte der strebsame Knabe sich mit Hülfe seines Taschengeldes diese für ihn so ergiebige Quelle auch ferner im Geheimen offen zu halten. Ihr dankte er die für ihn so folgenreiche Bekanntschaft mit Beethoven's Sonate pathétique, dem ersten Werke dieses Größten aller Großen, das Moscheles vor Augen kam. Nur dunkele Gerüchte von einem in Wien aufgetauchten jungen Componisten dieses Namens, einem excentrischen Genie, das aller Regel zum Trotz die wunderlichsten, unspielbarsten Dinge schreiben sollte, waren bisher durch seine Schulkameraden zu ihm gedrungen Nun

sah er sich zum ersten Male einer Schöpfung von ihm gegenüber. Sein Taschengeld reichte zum Ankaufe derselben nicht aus; so copirte er sie im Stillen. Der Eindruck, den sie auf sein jugendlich empfängliches Gemüth übte, war der tiefste, nachhaltigste. „Die Neuheit dieses Stils," so berichtet er selbst im Vorwort seines Beethoven, „wirkte so anziehend auf mich, und eine so enthusiastische Bewunderung desselben bemächtigte sich meiner, daß ich mich selbst so weit vergaß, dieser meiner neuen Acquisition gegen meinen Lehrer Erwähnung zu thun, der mich an sein Verbot erinnerte und mich warnte, derartige Erzeugnisse zu spielen oder zu studiren, bevor ich meinen Stil auf solidere Vorbilder basirt hätte." Nichtsdestoweniger fuhr Ignaz fort, sich mit einer jeden der neu erscheinenden Pianofortecompositionen Beethoven's bekannt zu machen; der einmal erwachte feurige Zug seines Herzens zu jener erhabensten Meistergestalt ließ sich durch kein Verbot wieder zurückdrängen.

Im Jahre 1808 hatte der Knabe, der mit dreizehn Jahren bereits vaterlos geworden, seine Studien bei Dionys Weber beendet. Der Tod des Vaters und die wenig günstigen Umstände, in denen er seine Familie zurückließ, wurden, laut Moscheles' eigner Mittheilung, die Veranlassung seines ersten öffentlichen Auftretens in Prag. Nachdem er unter Leitung seines Lehrers ein begonnenes Clavierconcert vollendet, veranstaltete er eine musikalische Abendunterhaltung, die ihm „viel Beifall und einige Subsistenzmittel eintrug." Während er sich aber einerseits mit voller Berechtigung sagen durfte, daß er zur Vollendung seiner Meisterschaft als Virtuos fortan keiner weitern Leitung bedürfe als der seines eigenen Genius, empfand er andererseits das Verlangen nach höherer Ausbildung in der Theorie seiner Kunst. So beschloß er, ungeachtet der Besorgnisse der Mutter, die den Sohn ungern so unbeschützt in die Ferne ziehen sah, sich nach

Wien zu wenden, um in der Schule Albrechtsberger's, des berühmten Theoretikers und Domcapellmeisters zu St. Stephan, der auch der Lehrer Beethoven's gewesen, die letzten musikalischen Weihen zu empfangen.

Wol kein geringer Antheil an diesem Entschlusse auch mochte dem Wunsche gebühren, dem Künstler persönlich nahe zu sein, zu dem er zeit seines Lebens als zu seinem höchsten Ideal emporblickte, der — seine eigenen Worte sagen es — „wie kein Anderer einen mächtigen Einfluß auf sein ganzes Wesen ausgeübt, und den er, noch da er ihn kaum verstand, schon blindlings verehrte." Doch ließ die Hoffnung auf eine Begegnung mit ihm fast zwei Jahre auf ihre Erfüllung warten. Erst 1810 trat der sechzehnjährige Kunstjünger Beethoven zum ersten Male gegenüber, ohne daß dies Begegnen eine weitere Folge gehabt hätte, als die, den Wunsch eines näheren Verkehrs mit ihm nur noch glühender in seiner Brust zu entfachen. Eifrig suchte er jede Gelegenheit, in Concerten oder musikalischen Privatcirkeln mit dem großen Mann zusammenzutreffen, und als Beethoven im December 1813 seine „Schlacht bei Vittoria" zum Besten der in der Schlacht bei Hanau verwundeten Bayern und Oesterreicher zum ersten Male aufführte und leitete, da drängte auch er sich unter die Schaar der Mitwirkenden, die die vorzüglichsten Kräfte Wiens vereinten. Er übernahm die Cymbeln, während Schuppanzigh, Spohr und Mayseder bei der Violine, Salieri als Dirigent der Lärmsignale, Meyerbeer an der großen Trommel und Hummel und Romberg in ganz untergeordneten Partien thätig waren.

Erst im Jahre 1814, als der Musikverleger Artaria die Herausgabe eines Clavierauszuges vom Fidelio beabsichtigte und zu diesem Ende Moscheles vorschlug, trat dieser zum Componisten desselben in nähere Beziehung. Unter Beethoven's Augen und

von seinem Urtheile gebilligt ging die Arbeit aus der Feder des jungen Künstlers hervor. Jede einzelne Nummer ward von dem Meister geprüft und verbessert und mehr oder weniger ausführlich besprochen. Oft auch spielte er dem begierig lauschenden Jünger einzelne Theile vor, die er in besonderer Weise arrangirt zu haben wünschte, und vielfach beglückte er denselben durch lehrreiche Winke und freundliche Ermuthigung seines Strebens, obgleich er sich im Ganzen Kunstfragen gegenüber bekanntlich nur sehr zurückhaltend zu äußern pflegte.

Als Moscheles die glücklich beendete Bearbeitung der Oper dem Meisterblicke Beethoven's unterbreitete, hatte er unter das letzte Stück mit zaghafter Feder die Worte geschrieben: „Fine mit Gottes Hülfe." Wie er dann von Beethoven die Noten zurückgeschickt erhielt, las er von dessen Hand das stolze Wort daruntergefügt: „O Mensch, hilf Dir selber!"

Auch daß Moscheles nach vollbrachten Studien bei Albrechtsberger noch der Schüler Salieri's geworden, ist mit seiner Verehrung für Beethoven in Zusammenhang zu bringen. Bei einem Besuche bei Salieri nämlich fand er auf dessen Tisch einen Zettel in Lapidarschrift mit den Worten: „Der Schüler Beethoven war da." Sofort fühlte er sich hierdurch angeregt, nun auch bei ihm in die Schule zu gehen. Salieri, der damalige Hofcapellmeister, nahm überhaupt lebhaften Antheil an dem jungen Künstler und ernannte ihn zu seinem Adjuncten beim Kärnthnerthor-Theater, wodurch er ihm nicht nur freien Zutritt zu allen Theatern erwirkte, sondern ihn zugleich auch von der Militärconscription befreite.

Rasch und glänzend entfaltete sich indessen Moscheles' Talent unter der Pflege der Wiener Meister. Voll Fleiß und Beharrlichkeit seinen Studien hingegeben, übernahm er gleichzeitig zahlreiche Clavierlectionen und verschmähte nicht, sich auch als

Arrangeur beliebter Opernstücke beschäftigen zu lassen, um seiner Mutter so frühzeitig als möglich die Sorge für seine Existenz von den Schultern zu nehmen. Und er verstand es, sich seinen Weg durch die Welt zu bahnen. Als ein für seinen Lehreifer schon damals charakteristischer Zug wird uns erzählt, daß er einen seiner Schüler sogar Nachts heimlich unterrichtete, da der Vater desselben die musikalische Passion seines Sohnes nicht dulden mochte. Hatte er schon 1809 in einem Concerte der Harfenvirtuosin Longhi mit größtem Beifall mitgewirkt, sowie auch selbständig concertirt, so schwang er sich alsbald zum Liebling der Wiener, zum Mittelpunkt ihres Concertlebens auf, obschon Hummel damals als Stern erster Größe dort glänzte und der junge Meyerbeer — der theils um Hummel's Clavierspiel, theils um der Aufführung seiner Erstlingsoper „Abi Melek“ willen 1813 nach Wien gekommen war — als Pianist viel Aufsehen erregte. Eben dieser Wettstreit jedoch wirkte außerst befruchtend und anregend auf Moscheles und trieb ihn immer höheren Zielen, immer glänzenderen Resultaten zu. Von weittragendstem Erfolge wurde für ihn ein während des Wiener Congresses (am 8. Februar 1815) im Kärnthnerthor-Theater veranstaltetes Wohlthätigkeits-Concert, darin er, in Gegenwart der verbündeten Monarchen, zum ersten Male seine epochemachenden „Variationen über den Alexandermarsch“ producirte. Auf Anregung einer ihm wohlwollenden hochstehenden Frau (Gräfin Hardegg), die Hummel's Triumphen gegenüber eine Glanzleistung ihres Günstlings für zweckmäßig erachtete, wählte er ein Thema, das sich gerade allgemeinster Popularität erfreute: den Marsch, welchen das dem Kaiser Alexander von Rußland zugewiesene Regiment zu spielen pflegte. Wenige Tage vor dem Concert erst empfing er die Idee und schrieb unmittelbar darauf seine Variationen nieder. Noch in der Orchesterprobe beherrschte

er sie sich selbst so wenig zur Genüge, daß er die ganze darauf folgende Nacht auf ihr Studium verwandte. Großartig aber war der Triumph, den er damit errang. Das zeitgemäße Thema sowol als die glanzvolle Behandlung desselben lockten einen nicht enden wollenden Beifallssturm hervor, und neben dem **Pianisten** Moscheles trat nun auch der **Componist** in die Reihe der Celebritäten der Donaustadt ein.

Welch glücklicher Wurf dem Letzteren in der That mit diesen Variationen gelungen, das erhellt um so klarer, je mehr wir dieselben im Hinblick auf die ihnen vorausgegangenen Compositionen unseres Künstlers betrachten. Denn während uns diese nicht viel mehr als eine Wiederholung schon dagewesener Formen, ohne Besonderheit oder Vertiefung der Idee erkennen lassen, betritt Moscheles hier eine neue Bahn. Der Meister des Claviers erscheint vom Tonsetzer in Mitwirkung gezogen und wird, da er seine Eigenthümlichkeit als solcher naturgemäß auf jenen vererbt, zum Bildner eines neuen virtuosen Elementes. Mit feinem Blicke dem Geschmack und den Neigungen seiner Zeit entgegenkommend, stattet er die alten Formen mit einer damals unerhörten Brillanz und mit allerhand Effecten aus, die geeignet waren, die Bravour ihres Interpreten in das glänzendste Licht zu stellen. Was die derzeitige Claviertechnik nur an Schwierigkeiten kannte: Doppelgriffe, Sprünge, Triller, Octavengänge, Decimen, Alles das finden wir in den in Rede stehenden Variationen in Anwendung gebracht, die nicht allein der modernen Variation ihr Gepräge aufgedrückt, sondern den ganzen modernen Virtuosenstil beeinflußt haben.

Mit den Alexander-Variationen, dem Glanzstück seiner Virtuosität, trat Moscheles zuerst in eine ihm von Natur eigenste Sphäre. An Gabe ursprünglicher Erfindung und schöpferischer Phantasie minder reich denn an reproductiver Gestaltungskraft

und seinem Combinationstalent, konnte es seinem Schaffen nur zum Vortheil gereichen, wenn der Pianist sich dem Componisten zu gemeinsamer That verband. So suchte Ersterer jenen gewissen Mangel des Letzteren an individueller Bedeutsamkeit und überzeugender Ausdrucksgewalt durch das strahlende Feuer seiner Brillanten und den schimmernden Glanz seiner Perlenschnüre zu ersetzen, die er keinem seiner Werke einzureihen versäumte. Nicht als ob wir den Meister damit der Oberflächlichkeit oder der äußerlichen Effecthascherei zeihen wollten. Im Gegentheil. Moscheles gehörte zu jenem kleinen Kreis edelster Virtuosen, die das Kunstwerk nicht dem äußeren Effect opfern und die Technik nicht allein im Dienste des Virtuosenthums, sondern der Kunst zu verwerthen und zu erweitern trachten. Wir dürfen es ihm Dank wissen, wenn er der Kunst neue Wege eröffnet, neue Reichthümer zugeführt hat, und die Erzeugnisse seines Geistes sollen uns werth sein als die Erstlinge der reichen Ernte, die uns dies letzte halbe Jahrhundert eingebracht.

Mit zweiundzwanzig Jahren war Moscheles, da Hummel 1816 einer Berufung nach Stuttgart folgte, nicht nur um so unbestrittener der beliebteste Clavierlehrer und Virtuose Wiens; auch die kritischen Stimmen anderer Städte, wie Prag, Pesth, Leipzig, Dresden, München und andere Orte, wohin ihn seine erste Kunstreise (1816) führte, hatten seinen in der Heimat erworbenen Ruf besiegelt und verbreitet. Nach Wien zurückgekehrt, glänzte er 1817 mit dem gefeierten Guitarrespieler Mauro Giuliani gemeinsam in einer Reihe von Concerten, und im darauf folgenden Jahre gesellte sich zu ihnen Beiden noch der Violinist Mayseder, um sich mit ihnen zu einem Cyklus eleganter „musikalischer Unterhaltungen“ zu verbinden, wie sie früher Hummel in ähnlicher Weise unter dem Namen von „Ducatenconcerten“ für die aristokratische Gesellschaft veranstaltet

hatte. Ein zu diesem Zwecke componirtes Paradestück: „Der Abschied der Troubadours," das für jedes der drei Soloinstrumente eine brillante Variation enthielt, bildete die beliebte Schlußnummer dieser Unterhaltungen. Auch in eigenen Concerten, Wohlthätigkeitsacademien und den beliebten Augartenproductionen war Moscheles unermüdlich thätig, und zwar erweckte neben der Meisterschaft seines Spiels auch seine Improvisationskunst allgemeine Begeisterung.

War Hummel der Erste gewesen, der die freie Phantasie am Clavier über gegebene Themen in den Concertsaal einführte, so folgte Moscheles auch hierin so erfolgreich seinem Vorgange, daß er bald als einer der hervorragendsten Improvisatoren seiner Zeit angesehen werden durfte. Eine enthusiastische Würdigung widmet besonders Fétis den freien Phantasien des von ihm überhaupt sehr hochgestellten Künstlers, mit dem gemeinschaftlich er auch unter dem Titel: „Méthode des méthodes" eine Anzahl Etüden herausgab. Er bezeichnet erstere als das Ergebniß von natürlicher Begabung, Fleiß und Denken, und spricht geradezu aus, daß er einem ähnlichen Talente selten, einem gleichen aber wol niemals begegnet sei.

Reich an Ehren war der Empfang, als Moscheles im Jahre 1820 zum ersten Male die Grenzen seines deutschen Vaterlandes überschritt und nach einem Besuch der Rheinlande, als Gast Hollands, Belgiens und Frankreichs erschien. In Paris namentlich erregte er in seinen zumeist mit Lafont zusammen veranstalteten Concerten im Théâtre Favart große Sensation durch die Neuheit seines Spiels und gab — so berichtet Fétis — das Signal zum Umschwung der Clavierspielkunst. In der Verbindung des von Cramer vorzugsweise ausgebildeten Legato mit dem brillanten Clavierspiel erkannte man seine Eigenthümlichkeit und Größe. Auch dem Componisten spendete man

vielfältige Anerkennung, wenngleich sein Stil dem großen Publicum allzu ernst dünkte. Die vornehme Welt zog ihn in ihre Kreise, theils die Ehre seines Unterrichts, theils seine Mitwirkung bei ihren Soiréen begehrend, und mit einer namhaften Anzahl berühmter Kunstgenossen, wie sie Paris barg, trat er in anregende Beziehungen. Eine in gleichem Maße entgegenkommende Aufnahme ward dem Künstler zu Theil, als er sich nach längerem Verweilen in der französischen Hauptstadt im Mai 1821 nach England wandte. Seine „nie gehörte Bravour und Kraft, sein glänzender und feuriger Vortrag und vorzüglich sein ausgezeichnetes Talent zur freien Phantasie" rissen das musikalische London zu allgemeiner Bewunderung hin.

Von Frankreich und England aus datirt die europäische Berühmtheit des Meisters; um jene Zeit auch trat er in die zweite, gereifte Periode seines Schaffens. Wenn nach Schumann's Worten in der ersten Periode seiner Kunstbildung der bessere Musiker im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt ward, so reichen sich nun Componist und Virtuos zu gleicher Stärke die Hand. Es ist dies Moscheles' Blütezeit, wie derselbe Künstler sie bezeichnet, und als deren edelste Gaben er das G-moll-Concert und die Etüden nennt, zwei Werke, „durch welche allein er sich der Reihe der ersten Claviertonsetzer der Gegenwart anschließe."

Nachdem er sich auch im Auslande als Componist einen gleich großen Namen wie als Pianist errungen, und wechselnd bald diesseits, bald jenseits des Canals lautestem Anklang begegnet hatte, kehrte er im September 1823 zum ersten Male wieder nach Deutschland zurück. Er concertirte in Frankfurt und München mit rauschendem Beifall und nahm bis zur Jahreswende seinen Aufenthalt in Wien. Hier trat er zuerst mit Carl Maria von Weber in Verbindung, der im November jenes

Jahres die Aufführung seiner Euryanthe vorbereitete und leitete. Auch mit Beethoven verkehrte er häufig und mußte ihm von der Verbreitung seiner Werke und ihrer wachsenden Popularität in England, wie von dortigen Musikzuständen überhaupt um so Eingehenderes berichten, als Beethoven selbst zu jener Zeit mit Vorliebe den Plan eines Besuchs in England verfolgte. Als es Moscheles darum galt, den Wienern den Unterschied zwischen englischer und einheimischer Claviermechanik anschaulich zu machen, lieh ihm Beethoven auch für ein Concert im Kärnthnerthor-Theater seinen englischen Broadwood, der übrigens wenig Glück machte. Auch vertraute er ihm gleichzeitig das Manuscript seiner C-dur-Ouvertüre, op. 115, an, zu deren Aufführung er ihn mit besonderen Instructionen versah. Die Concerte des Künstlers fanden nämlich nach der damals beliebten Sitte zumeist im Kärnthnerthor-Theater in den Zwischenacten oder vor dem Ballet statt. Ein Concert eigener Composition, die Alexander-Variationen und zum Schluß eine freie Phantasie pflegten die Hauptbestandtheile derselben zu bilden

Die Wiener Theaterzeitung von 1823 ergeht sich in enthusiastischen Berichten über die Productionen unseres Künstlers. Sie nennt ihn den Alexander des Claviers, den Ersten der Gegenwart, der sich seit seinem englischen Aufenthalte selbst übertreffe. Vor Allem preist sie die Fertigkeit seiner linken Hand, die der rechten zu spotten scheine. In der That schlug Moscheles auch den zu jener Zeit in Wien concertirenden Kalkbrenner siegreich aus dem Felde. Man erkannte den tieferen Gehalt der Compositionen, das Imposantere des Spiels von Moscheles rückhaltlos an, während sich bei aller Glätte und Bravour Kalkbrenner's doch die Oberflächlichkeit desselben nicht zu verleugnen vermochte. Auch im Improvisiren gewann der Erste Jenem vollständig den Rang ab.

Der Ausbruch einer heftigen Krankheit ließ den sich im Uebrigen der festesten Gesundheit erfreuenden Meister endlich Wien verlassen und in seiner Heimat Genesung und eine längere Erholung suchen. Zur Saison nach London kehrte er in Folge dessen nicht zurück; nach erfolgter Genesung aber unternahm er eine Concerttour in das nördliche Deutschland. Dresden, Leipzig und Berlin fügten neue Triumphe zu den aller Orten gefeierten. Während seines Aufenthalts in letztgenannter Stadt ward er, auf besondere Bitten der Eltern, der Lehrer des jugendlichen Felix Mendelssohn. Dort gründete sich zuerst eine Freundschaft, die für Beider Leben bedeutungsreich geworden und die in unwandelbarer Treue selbst den frühen Tod des Einen überdauerte. In Hamburg, woselbst Moscheles, nachdem er inzwischen auch Braunschweig, Hannover und andere Orte besucht, zu Beginn des Jahres 1825 eintraf, um auch hier zu concertiren, wurden dem flüchtigen Künstlerleben Fesseln angelegt. Seine Kunst gewann ihm das Herz eines schönen und geistvollen Mädchens: Charlotte Embden, die Tochter eines begüterten Hamburger Kaufherrn, und schon am 1. März führte er dieselbe als sein Weib heim.

Welch hohes und reines Glück dem Meister aus dieser Verbindung entsprossen, kann Jeder bezeugen, den das Glück jemals in die Nähe dieses harmonischen Familienkreises geführt. Seiner Gattin, nächst der Gunst der Vorsehung, dankte er es vornehmlich, wenn er von der Prosa und den mancherlei Sorgen des Lebens fast unberührt blieb, die die Künstlernatur hienieden so schwer bedrücken, und selten fürwahr begegnet uns ein Künstlerdasein, daß der bösen Tage so wenige, der guten so viele aufzuweisen hatte wie das seine. Selbst eine durchaus harmonische Natur, ist ihm auch Disharmonie um sich her fremd geblieben. Kampflos, friedlich, unangefochten blieb die Bahn, die er wandelte,

vom Anfang bis zum Ende. „Ich bin ein Mann des Friedens“, durfte er mit Recht von sich selber sagen. Er war keiner jener kühnen Reformatoren, die in titanischem Ringen die Welt aus ihren Angeln zu heben trachten, und im Drange ihres Genius eine neue Offenbarung der Menschheit verkünden. Das Neue, das er der Welt gebracht, drängte nichts Altes von seiner Stelle; er gab, ohne daß er zu nehmen, er baute auf, ohne daß er niederzureißen brauchte. Inmitten der verschiedensten Richtungen und Parteien stehend, glitt gleichwol alles Parteigetriebe an ihm ab, und wenn auch seine wärmsten Sympathien der classischen Zeit zugewandt waren, aus der er hervorgegangen, so verschloß sich sein Sinn doch nicht den Errungenschaften der Gegenwart; ja, er ließ das Neue und Gute, das sie gebracht, selbst willig auf sich einwirken, so weit seine Natur dies gestattete.

Ueber Paris nach London zurückgekehrt, wo er nun dauernd seinen Wohnsitz nahm, ward Moscheles noch im selben Jahre (1825) zum Professor der Musik an der Royal Academy ernannt. Die philharmonische Gesellschaft, das berühmteste Concertinstitut Englands, wählte ihn zu ihrem Mitdirector (1832); auch bei Hofe spielte er öfters und Prinz Albert zeichnete ihn (1840) durch die Ernennung zu seinem Hofpianisten aus. Er war der gesuchteste Lehrer der Aristokratie, der gefeiertste Clavierspieler und seine Mitwirkung in den Concerten so eifrig begehrt, als seine eigenen Concerte jederzeit stark besucht. Was er für die Pflege der classischen Musik, zur Hebung des musikalischen Geschmacks überhaupt in England gethan, wird jenseits des Canals unvergessen bleiben. Uebrigens beschränkte er seine Thätigkeit nicht allein auf London, sondern bereiste auch die Provinzialstädte, Schottland und Irland. Rühmend gedenkt man namentlich der tactvollen Zusammenstellung der Programme seiner Concerte, in denen er die Werke der älteren Meister mit Vor-

liebe zu allgemeinerer Kenntniß brachte. Viele der Schöpfungen Bach's, Scarlatti's, Händel's, Mozart's, Clementi's und Beethoven's wurden durch ihn zuerst gehört und bewundert. Dem Letzteren besonders ein richtiges Verständniß zu vermitteln, war die unausgesetzte Arbeit seines Lebens; denn wie ihn Beethoven selbst als einen seiner hervorragendsten Interpreten schätzte, war er auch bemüht, die ihm überkommenen Traditionen gewissenhaft auf seine Schüler zu übertragen. Auch eine Gesammtausgabe der Werke Beethoven's erschien in London (bei Cramer) unter seiner Revision, und vermittels einer in englischer Sprache geschriebenen Biographie des letztgenannten Meisters (The life of Beethoven, London 1841), die theils eine Uebersetzung des Schindler'schen Werkes, theils Mittheilungen von Ries und Wegeler, theils endlich Originalbriefe und eigene Erinnerungen enthält, wußte er auch die menschliche Erscheinung seines großen Ideals den Engländern näher zu bringen. Ihm auch gebührt das Verdienst, außer der Missa solemnis (im Privatkreise 1832), die neunte Symphonie in England aufgeführt zu haben, zu einer Zeit (1837), als dieselbe selbst in ihrer deutschen Heimat für viele Orte noch ein Buch mit sieben Siegeln war. Nachdem nämlich ein wiederholter Versuch ihrer Wiedergabe (1824 und 30) mißglückt war und die Directoren der philharmonischen Gesellschaft angesichts dessen beschlossen hatten, das Werk ad acta zu legen, erhob die deutsche Presse dagegen ihre Stimme so laut, daß man das „Wagniß" endlich noch einmal in Angriff nahm und Moscheles zum Führer erkor. Diesmal gelang es, wenn Letzterer sich auch, wie er selbst in seinem „Beethoven" erzählt, den ihm verfügbaren Kräften gegenüber genöthigt sah, eine durch ihre hohe Lage besonders schwierige Stelle des Finales für Solo und Chor einer fangbarern Modification zu unterwerfen. Von nun an behauptete dieses erhabenste aller Instrumental-

gebilde einen bleibenden Platz in den englischen Concertprogrammen.

Daß wir Alle aber Moscheles zu Dank verpflichtet sind für den letzten Sonnenstrahl, den seine freundschaftlichen Bemühungen in die letzten Tage unseres größten Tonschöpfers geworfen, ist durch Schindler's Beethoven-Biographie genügend bekannt geworden. Wir wissen, wie Beethoven noch kurz vor seinem Tode sich in äußerer Bedrängniß an Moscheles gewandt, und wie dieser durch seine bereitwillige Vermittlung bei der philharmonischen Gesellschaft den Meister vor Mangel und Sorgen sicher stellte.

Seiner warmen und thätigen Theilnahme an seinen Kunstgenossen ist überhaupt als einer der hervorstechendsten Charakterzüge zu gedenken, die Moscheles zierten. Den deutschen Landsleuten zumal, die nach England herüber kamen, stand sein gastfreies Haus offen. Dem sterbenskranken, heimwehmüden Carl Maria von Weber leistete er, fern der Heimat, in London, Trost und Beistand, und einer der ersten Leidtragenden stand er an seinem Todtenbette. Seine pietätvolle Hand auch war es, die uns das letzte Vermächtniß des verewigten Tondichters, das Lied aus Lalla Rookh darbrachte und ergänzte, das dieser selbst nicht mehr völlig aufzuzeichnen vermocht hatte.

Den jugendlichen Felix Mendelssohn führte er bei seinem ersten selbständigen Ausflug in die Londoner Musikwelt ein und half mit Freundeshand seinem Ruhm die Bahn bereiten. Auch Robert Schumann's durchaus eigenartiger, ihrer Zeit nicht eben leicht zugänglicher Künstlerindividualität wußte er (zugleich mit Liszt) durch die Besprechung seiner genialen Fis-moll-Sonate ein eingehenderes Verständniß zu erschließen, als nur Wenige erst den Glanz ahnten, den sein Gestirn auszustrahlen berufen war. „Der Romantismus," schreibt er in sein Tagebuch

(1838), „tritt mir so neu bei ihm entgegen, seine Genialität ist so groß, daß ich mich immer mehr in sein Wesen versenken muß, um mit gerechter Wage die Eigenschaften und Schwächen dieser neuen Schule abzuwägen."

Mit allen zeitgenössischen Koryphäen seiner Kunst in mehr oder weniger naher Beziehung stehend, war er aufstrebenden Talenten ein gütiger Freund und Berather, der sie ermuthigte zu rüstigem Vorwärtsschreiten und niemals unterließ, seinen Einfluß aufzubieten, wo es galt, sie in ihrer Laufbahn zu heben und zu fördern. Dankbar haben es seine Schüler jederzeit anerkannt, wie neben dem Ernst des Lehrers die erwärmende Freundlichkeit eines väterlichen Führers, neben der Strenge künstlerischer die Milde menschlicher Gesinnung in ihm wohnte. Und in welchem Maße er die schöne Tugend der Mildthätigkeit geübt, davon weiß keine geringe Anzahl derselben Kunde zu geben. Waren ihm die Tage der Woche in unermüdlicher Arbeit dahingegangen — und wir begreifen, daß dem vielfach in Anspruch genommenen Künstler und Lehrer, dem rastlos thätigen Componisten wenige Augenblicke zu müßiger Ruhe blieben — so war der Sonntag der Wohlthätigkeit geweiht. Da pflegte er unbemittelte Talente um sich zu versammeln und sie seinen vielbegehrten Unterricht genießen zu lassen. Kein Sonntag seines langen und arbeitreichen Lebens — die Stimen bezeugen es — ist vergangen, dem er nicht ein Werk der Barmherzigkeit abgewann. Wie gern er seine Kunst Zwecken der Humanität dienstbar gemacht, davon zeugt auch seine Mitwirkung bei unzähligen Wohlthätigkeitsconcerten, von denen wir hier nur beispielsweise der nach dem Hamburger Brande veranstalteten gedenken wollen. Eine aus dem geschmolzenen Erz der Glocken gegossene Medaille sprach ihm dafür den Dank der Hamburger aus.

Eine gewisse Vorliebe für Hamburg — vielleicht weil er

dort das beste Glück seines Lebens gefunden — ließ ihn häufig dahin zurückkehren. Anhänglichkeit und Pietät für seine Verwandten waren seinem Wesen von je charakteristisch. Seine zahlreichen Kunstreisen richteten sich ohnehin meist nach dem Continent, und neben Frankreich, Holland, Belgien und Dänemark waren die musikalischen Pflegestätten seines deutschen Vaterlandes: Wien und Prag, Leipzig, Dresden und Berlin das bevorzugte Ziel derselben. Auch seine letzte Kunstreise führte ihn im Jahre 1844 über die rheinischen und süddeutschen Hauptstädte noch einmal, zum ersten Male seit 1826, wieder nach Wien. Er spielte bei Hofe und gab drei Concerte, deren jedes nach damals üblicher Weise mit einer freien Phantasie über gegebene Themen schloß. So große Ehren man aber auch dem berühmten Meister erwies (im Gegensatz zu Hummel, der 1837 vor halb leeren Bänken in Wien spielte), die frische Begeisterung, mit der die Wiener achtzehn Jahre früher seinen Tönen zugejubelt, war verblaßt und einer kühleren Bewunderung gewichen. Verwandelt hatten sich inzwischen Form und Haltung des Virtuosenthums. Seit man vom Zaubertrank der Poetenjünglinge Chopin, Thalberg und Liszt gekostet, war der Geschmack für die objective Spielweise des einer älteren Schule entstammten Meisters verloren gegangen, und auf dem der Classicität geweihten Boden war längst die erste Lebensregung der neuerstandenen romantischen Richtung laut geworden.

Vielleicht ward dies für Moscheles zur Veranlassung, seine Kunstreisen, nachdem er en passant nur noch in Leipzig und Dresden aufgetreten, hiermit für immer zu beschließen; denn nur noch England durfte sich hinfort seiner als Virtuos erfreuen. Gänzlich aber (mit Ausnahme einiger weniger Wohlthätigkeits-Concerte) beschränkte er seine Thätigkeit auf die des Lehrenden und schaffenden Musikers, nachdem er sich zwei Jahre später —

im October 1846 — durch Mendelssohns Bitten bestimmen ließ, sein Domicil in Leipzig aufzuschlagen. Ein ihm acht Jahre früher treffendes Anerbieten, in des verstorbenen Hummel Amt in Weimar einzutreten, hatte er zurückgewiesen, der „Freiheit seiner Londoner Stellung vor den Fesseln eines Hofes und Theaters" den Vorzug gebend. Mittlerweile war er des englischen Musiktreibens mehr und mehr überdrüssig geworden. „Will man hier der Mann des Publicums sein", schreibt er 1846 an seinen Schwiegervater, „so muß man viele Concessionen machen und ich möchte weder in kaufmännischen Zwecken componiren, noch da als Lehrer fungiren, wo man meistentheils ohne tieferes Eindringen in die Kunst, nur der Mode halber lernt." So entschloß er sich denn seine in pecuniärer Beziehung glänzende Stellung und einen Kreis begeisterter Freunde und Anhänger in London aufzugeben, um sich mit dem bescheidenen Einkommen zu begnügen, mit dem die durch Mendelssohn errichtete junge Leipziger Musikschule die Thätigkeit eines ersten Professors des Clavierspiels zu lohnen vermochte. Gleichwol machte man ihm in England den Abschied nicht eben leicht. Man war sich dessen bewußt, was man in ihm verlor, der zwei Jahrzehnte hindurch dem Musikleben des Landes Glanz verliehen und zur höchsten Zierde gereicht hatte. Das bewies man ihm gelegentlich des im August von ihm geleiteten Birminghamer Musikfestes (wo Mendelssohn seinen Elias dirigirte), wie nicht minder bei dem großen Abschiedsconcert, welches er vor seinem Weggange von London unter Mitwirkung verschiedener Künstler veranstaltete und dessen letzte Gabe seine beliebten Recollections of Ireland und eine freie Phantasie waren.

Aber auch in seine neue Heimat trat Moscheles nicht als Fremdling ein. Seit er im October 1816 zum ersten Male im Gewandhaus gespielt, war er wiederholt daselbst erschienen,

und wie die Leipziger seine Besuche zu schätzen verstanden, geht unter Anderem aus dem Bericht hervor, den wir Schumann's Feder über ein Concert des Meisters danken, darin er auch sein berühmtes Duo Hommage à Händel mit Mendelssohn gemeinsam zu Gehör brachte.

Schumann vergaß es Moscheles nie, daß er durch ihn (gelegentlich eines Concerts in Karlsbad, 1819) die entscheidende Anregung zur Wahl seines Künstlerberufs empfangen und gab seiner Verehrung für ihn durch Dedication seines Concert sans orchestre Ausdruck, die von Moscheles später durch eine Gegengabe — die Sonate für Clavier und Violoncell op. 121 — erwidert wurde. Es ist bekannt, wie auch Mendelssohn eine Ehre darin erblickte, zweien seiner Werke (der Phantasie op. 28 und dem Rondo brillant op 29) den Namen des Freundes voranzusetzen, dessen er in so hochanerkennender Weise in seinen Briefen Erwähnung thut, und den er so wahr charakterisirte, wenn er sagte: „Moscheles' sind vortreffliche Menschen und für mich ist es Erquickung, seit Langem wieder einmal einem Künstler zu begegnen, der nicht von Eifersucht, Neid und elender Selbstsucht zerrissen ist. Er macht fortwährende Fortschritte in seiner Kunst."

War Moscheles dazu berufen, an Mendelssohn's Seite dem jungen Kunstinstitut zu Ruhm und Gedeihen zu verhelfen, so blieb die Blüte desselben durch ihn gesichert, auch als die Vorsehung seinen Freund schon im darauffolgenden Jahre inmitten frischester Lebenskraft aus seinem Wirken heimberief. „Ich muß nun für uns Beide arbeiten", meint er. Mendelssohn's Geist lebte in ihm fort, der die Traditionen seiner Jugend mit ungeschwächter Kraft und unerbittlicher Consequenz aufrecht zu erhalten wußte. Und wie in London, so sind ihm auch in Leipzig die Früchte seiner Saat vielfältig aufgegangen, und die Anstalt,

der er angehörte, durfte stolz sein auf seinen Besitz. Von nah und fern, vornehmlich aus England und Amerika, zogen immer neue Schaaren lernbegieriger Kunstjünger herbei, um seines Unterrichts theilhaftig zu werden, aus dessen Schule ein Mendelssohn, ein Thalberg und Litolff hervorgegangen. Viele der besten jungen Musiker Deutschlands danken ihm ihre Kunstbildung und ihren Kunstcharakter; denn der künstlerisch-sittliche Einfluß, den er übte, war stark und nachhaltig. Unermüdlich in Lehre und Beispiel, wohlwollend und aufmunternd im Beurtheilen, stetig und klar in seinen Ueberzeugungen, von musterhafter Pünktlichkeit und nie ermattendem Eifer in Erfüllung seines Berufes, bot sein Leben bis an's Ende das Vorbild eines treuen, gewissenhaften Lehrers. Dabei trat er seinen Schülern auch persönlich nahe; er versammelte sie gern gesellig um sich und veranstaltete für sie kleine Feste, wie er später auch für ihr Fortkommen Sorge trug. Um so bitterer kam es ihm an, wenn — was er späterhin immer häufiger erleben mußte — seine Jünger seinen Bahnen ungetreu wurden und zu einem der neueren Meister übergingen. Das Ueberhandnehmen der modernen „neudeutschen" Richtung bereitete ihm viel Kümmerniß; denn zu fest wurzelte er, der in Clementi's Schule Großgewordene, in dem alten Boden, als daß er des kühnen unaufhaltsamen Weiterschreitens eines freier denkenden Kunstgeschlechts hätte froh werden können. Nicht in schroffer Opposition zwar trat er ihm gegenüber; er versuchte sogar eine vermittelnde Stellung einzunehmen; „er wollte der Welt beweisen, daß er nicht zopfig am Altbergebrachten hinge." „Ich versuche den Mittelweg zwischen beiden Schulen (der classischen und der romantischen)", schreibt er, „indem ich mich vor keiner Schwierigkeit fürchte, auch die neuen Effecte nicht verschmähe und doch das beste Altbergebrachte beizubehalten suche." In Wahrheit freilich fehlte ihm die rechte Empfänglichkeit

für das moderne Musikwesen nicht minder, als sie den Jüngeren für seine Anschauungs- und Empfindungsweise abging. So sah er dem Wandel der Zeit mit besorgtem Blicke zu und erkannte mit Schmerzen, daß seine Musik in der Oeffentlichkeit eine immer seltner werdende Berücksichtigung fand. „Ich würde größere Sachen für mein Instrument schreiben", äußert er sich beim Jahresschluß 1860, „hätte ich nicht die Ueberzeugung, daß man sie doch nicht in die heutigen Programme aufnehmen würde. Nur Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's und Chopin's Concerte werden gespielt. Mozart und Hummel bleiben gänzlich liegen, und von meinen acht Concerten erlebt das in G-moll eine immer seltener werdende Aufführung. Ich bilde mir ein, daß meine charakteristischen Etüden, meine grande Valse und einige meiner andern Solostücke durch Bravour zünden, mein Kindermärchen und meine As-dur-Etüde mit den modernen Notturno's um die Wette singen könnten. Doch versucht es keiner meiner Collegen, sie öffentlich hören zu lassen, — ich selbst spiele nicht mehr in Concerten, und für einen Verfertiger alter Koffer-Maculatur, die darin begraben bleibt, halte ich mich denn doch zu gut. — So mache ich mitunter ein Stück für eine milde Stiftung oder schreibe Lieder und kleinere Stücke für's Haus — auch für die Enkel; ich beschränke mich darauf, aber nicht aus Kraftlosigkeit, sondern aus Stolz."

In seltener Weise erhielt sich Ignaz Moscheles an Geist und Körper frisch, auch als die Jahre für ihn kamen, von denen es heißt, daß sie uns nicht gefallen. Von der Last und Bürde des Alters spürte er wenig; er war ein jugendlicher Greis, ob auch sein Haupt ergraute und seine Gestalt sich beugte. Was einst der Knabe als sicheres Erbgut seines Hauses mit hinaus in die Welt genommen: der strenge kaufmännische, bis zur Pedanterie gesteigerte Ordnungssinn des Vaters und die weiche

milde Gemüthsart der Mutter, ihre heitere Freude am Scherz, das bildete die Eigenschaften, die den Mann bis in's späteste Alter charakterisirten. Die heitere Ruhe seines Wesens, der gesunde Gleichmuth seines Temperaments schienen den Einflüssen der Jahre Trotz zu bieten. Die Werke, die er noch in letzter Zeit geschaffen, verrathen nichts von abnehmender Geisteskraft. Etwas wie moderner Einfluß vielmehr spricht aus ihnen und giebt sich in einem erhöhten Streben nach Charakteristik kund, das in dem leider nicht von ihm edirten Lied: „Lebewohl" zu besonders ergreifendem Ausdruck gelangt.

Freilich hielt ein freundliches Geschick innere und äußere Bitterniß bis zum Abend seines Lebens von ihm fern. Sein häusliches Glück war wolkenlos. Er sah seine drei Töchter in ehrenvoller, gesicherter Lebensstellung und freute sich der Erfolge seines Sohnes, der als talentvoller Maler in England eines sich mehr und mehr verbreitenden Rufes genießt. An Freunden war sein Haus nicht leer. Gastlich standen die Thüren desselben jederzeit offen und seine Gattin verstand, es Allen darin heimisch zu machen. Wie in London, so war es auch in Leipzig ein Sammelplatz für seine Kunstgenossen, ein Mittelpunkt edelster Geselligkeit. Nur während des Sommers pflegte es sich regelmäßig einige Monate zu schließen. Da zog der Meister mit den Seinen von dannen, um neugestärkt wieder heimzukehren. England, Italien, die Schweiz, Oberbayern, Steiermark, Baden, Thüringen und die sächsische Schweiz beherbergten ihn wechselnd als Gast, ohne daß auch während jener Erholungsreisen sein nie ermüdendes Interesse an der Kunst und seinen Kunstbrüdern ruhte. Es war eben der Mittelpunkt seines Lebens, um den allein sich alles Andere bewegte. Die Sehenswürdigkeiten großer Städte, Alles, was Natur und Schwesterkünste boten, trat für ihn zurück hinter dem musikalischen Interesse. Wo er auch sein mochte,

ohne künstlerische Beziehungen war er nie; sei es, daß er junge Talente oder berühmte Künstler aufsuchte, oder musikalischen Aufführungen beiwohnte, oder Clavierfabriken mit eingehendstem Interesse in Augenschein nahm, oder der Ausübung seiner Kunst hingegeben war. Er componirte vorzugsweise gern auf Reisen und daß ihm seine Muse auch fern der Heimat hold war, das beweisen beispielsweise die schönen, leider nicht veröffentlichten Brautlieder, die er für seine jüngste Tochter in Baden-Baden, und das „Familienleben," (op 140), das er für seine Enkel in London schrieb. Auch seine Virtuosität, die man seit seiner Niederlassung in Leipzig, mit Ausnahme einiger Wohlthätigkeitsconcerte, fast nur noch in seinem Hause zu bewundern Gelegenheit fand, trat hier und dort um eines mildthätigen Zweckes willen aus ihrer Zurückgezogenheit wieder an's Licht. So im Sommer 1866, wo er während seiner Anwesenheit in London, unter Mitwirkung der Lind, Parepa und anderer Künstler, ein großes, von glänzenden Resultaten begleitetes Concert zum Besten der im deutschen Kriege Verwundeten veranstaltete. Letzte Triumphe noch feierte er im Jahre 1869, als er auf der Rückreise von Belgrad, wo er seine Tochter besuchte, die Ovationen der Ungarn empfing und in Pesth, bei Gelegenheit eines ihm gegebenen Banketts, spielte. Er besuchte sodann noch seine und seiner Gattin Heimat und kehrte im Herbst nach Leipzig zurück, um es nicht wieder zu verlassen.

Der einbrechende Winter warf ihn auf's Krankenlager und zwang ihn, bei ihm so unentbehrlichen Beschäftigung mit seiner Kunst und seinen Schülern zu entsagen. Doch nur für Wochen. Dann schien seine Lebenskraft die schwere Krankheit glücklich überwunden zu haben, der geliebte Meister dem Leben und seinen Freunden wiedergegeben zu sein. Sie jubelten ob seiner scheinbaren Genesung, als er das Weihnachtsfest still aber fröhlich

im Kreis der Seinen feierte, als er seine Stunden wieder begann und die Aufführungen neuer Werke ihn wieder wie sonst in's Concert und in's Theater lockten. Er skizzirte selbst ein neues Lied, das er mit zwei früher (in Baden) componirten unter dem Titel „Brautlieder“ herauszugeben gedachte, und holte in seinem seit 1814 regelmäßig geführten Tagebuch, gewissenhaft das Versäumte nach. Da hieß ein höherer Wille die nimmerrastende Hand ausruhen von ihrer Arbeit und seinem warm schlagenden Herzen gebot er: Stehe still! Ein erneuter Krankheitsanfall streckte ihn am 2 März darnieder und in der Frühe des 10. März, als eben die zweite Morgenstunde ausgeschlagen, war Moscheles heimgegangen in die Wohnungen des Friedens.

„Nun wollen wir Feierabend machen!“ war eins der letzten Worte, die seine Lippen hienieden gesprochen; vielleicht in Vorahnung des ewigen Feierabends, der nun für ihn angebrochen. Indeß er aber ruht, feiern seine Freunde und Schüler in dankbarer Pietät sein Angedenken. Die Liebe, die den Lebenden umgeben, blieb auch dem Todten nah Sie hat ihm in seinem sonst nur von Freudentönen durchklungenen Hause wie im Conservatorium eine würdige Trauerfeier bereitet, sie begleitete ihn unter Frost und Schneesturm auf seinem letzten Wege, sie krönte seine Stirn mit Lorbeeren und bettete ihn unter Palmen und Blumen, sie klang aus jedem Wort und Ton heraus, die an seinem Sarge ertönten. Sie hat auch sein Grab zu einer Wallfahrtsstätte für seine Freunde und Schüler gemacht, und von dem stillen Hügel, darunter er schläft — der denkwürdigsten einem auf Leipzigs neuem Friedhof — geht wie einst von seinem Leben noch jetzt ein Hauch des Friedens aus.

Betrachten wir noch in flüchtigem Blick das Vermächtniß des Meisters in seinen Werken, so gibt uns die bis auf 142 gestiegene Opuszahl derselben ein Bild der seltenen Thätigkeit

seines Geistes. Der von ihm verfaßte thematische Katalog nennt gleichzeitig noch einunddreißig ohne Opuszahl erschienene Compositionen; auch manches Ungedruckte fand sich unter seinem Nachlaß vor. Wir finden darunter von Orchesterwerken nur eine als op. 81 veröffentlichte und bisher einzig in England (1832) gehörte Symphonie in C-dur, eine nur im Clavierarrangement herausgegebene Ouvertüre zu dem in Wien componirten Ballet „les deux portraits“, das jüngst in München eine sehr beifällige Wiederaufnahme erlebte, sowie eine Ouvertüre zu Schiller's Jungfrau von Orleans op. 91 (1834). Eine schon im Jahre 1809 von ihm in Wien dirigirte Symphonie blieb gleich verschiedenen seiner Erstlingsarbeiten dem Druck vorenthalten.

In seinen übrigen Schöpfungen erscheint ohne Ausnahme das Clavier in Mitwirkung gezogen, sei es in der Rolle eines blos begleitenden, oder eines dominirenden, oder auch eines völlig selbständigen, eines Soloinstrumentes. Wie es sich bei einem Meister des Pianofortes von selbst versteht, überwiegen die Werke letzterer Gattung in beträchtlicher Mehrzahl, und zwar sehen wir die mannigfaltigsten Kunstarten unter derselben vertreten. Hatte Moscheles sich bereits als Knabe an die ernsten Aufgaben der Sonate und des Concerts herangewagt — obschon ihn seine zuerst veröffentlichten Compositionen von den zu jener Zeit vorzugsweise beliebten Formen der Variation, der Sonatine und des Rondos, der Polonaise, des Marsches und Walzers ausgehend zeigen — so zog er bald jene ersteren wiederum in das Bereich seines Schaffens, während er in seinen Capricen und Phantasien über Nationallieder, Opernmotive rc. gleichzeitig das schon von Hummel und Kalkbrenner angebaute Feld der Salonmusik mit Erfolge. Die cultivirt schon seinen jugendlichsten Erzeugnissen eigenthümliche Glätte und Eleganz der Formen,

mit den Reizen virtuosen Glanzes und allerhand neuen Effecten ausgestattet, sicherte ihm auch auf letzterem Gebiet ein dankbares Publicum, und durfte sich unter der großen Zahl seiner derartigen Schöpfungen namentlich seine irländische Phantasie (The recollections of Ireland op. 69) wärmster Sympathien erfreuen.

Von ungleich höherem und dauernderem Werth als seine zahlreichen zwei- und vierhändigen Divertissements, Phantasien, Variationen, Rondos, Tänze u. s. w. aber stellen sich die Studienwerke dar, die wir dem Meister danken. Sie namentlich im Verein mit seinem G-moll-Concert sind es, die ihm als Componisten seine bleibende Bedeutung, seinen vielgeschätzten Namen begründet haben. Gleich die zuerst erschienenen zwei Hefte seiner Studien op. 70 (1825 und 26) wurden von Marx in der Berliner Musikzeitung (1827) als „Charakterstücke von einer geistigeren Richtung" und auf einer „neuen Bahn" begrüßt und Schumann's gewichtige Stimme erklärte sie für „Musterstudien für alle Zeiten". In der That haben sich dieselben einen angesehenen Platz errungen unter der Reihe unserer vorzüglichsten musikalischen Bildungswerke; ein Franz Liszt versäumte nie, sie seinen Schülern anzuempfehlen, und keiner unserer besseren Clavierspieler wird ihrer auch in Zukunft neben den Fundamenten der älteren Meister Clementi, Hummel und Cramer entrathen mögen. Im Verhältniß zu den gleichartigen Arbeiten der Letztgenannten bezeichnen Moscheles' Etüden einen bedeutsamen Fortschritt über diese hinaus, insofern sie die geistige Monotonie rein technischer Uebungen vermeidend, zugleich den Anforderungen des Gemüths und der Phantasie Rechnung zu tragen bestimmt sind. Er war der Erste, der auf den Gedanken kam, an Stelle trockner Studien, bloß mechanischer Fingerübungen dem Schüler wirkliche Clavierstücke voll inneren Gehaltes vorzulegen, — ein Gedanke, der nachmals von Chopin, Liszt,

Henselt, Heller vielfach gepflegt und weitergeführt worden ist. Moscheles selbst sagt im Vorwort zu seinen Etüden, daß er in minderem Grade die mechanische Vollkommenheit des Spielers, als die Anregung seiner Phantasie anstrebe, und vielmehr bemüht sei, ihn zur entsprechenden Wiedergabe aller Feinheiten von Licht und Schatten, aller Gegensätze, Empfindungen und Leidenschaften zu befähigen. So stellte er dem Werk einige allgemeine technische Regeln und jeder einzelnen Etüde eine besondere Bemerkung über ihren Stil und Vortrag voran, um den Nutzen desselben zu vermehren und das Verständniß seiner Intentionen zu erleichtern.

Ganz ähnliche Principien gaben auch einer zweiten, als op. 95 edirten Studiensammlung, sowie den späteren Etüden op. 98, 105, 111, 126 den Ursprung. Nur wenden diese sich an noch entwickeltere Kräfte als die ersten und beanspruchen die vielseitigste mechanische Ausbildung der Hand, um das Ingenium des Spielers um so uneingeschränkter im Vortrag der Tonstücke walten zu lassen, deren Inhalt der Componist durch charakteristische Namenbezeichnungen andeutete. Wie Robert Schumann in seinen Phantasiestücken, Kinderscenen u. A. legt Moscheles auch hier seinen Tonbildern bestimmte Vorstellungen zu Grunde und schafft, indem er gleichzeitig technischen und ästhetischen Zwecken dient, interessante und anmuthende Charakterstücke, von denen wir nur des „Kindermärchens" und „Traums," der „Zärtlichkeit" und „Angst" beispielsweise gedenken wollen. Selbst in einer Etüdenreihe, die er, von den übrigen abweichend, für Anfänger und für vier Hände schrieb (op. 107), läßt er die dort so glücklich angestrebte Wirkung auf die Phantasiethätigkeit nicht außer Acht, und sogar die einfachen Tonleiterübungen müssen sich ihm, mit Hülfe wechselreicher Rhythmik und Begleitung, mit bestimmten Bildern und Gestalten beleben. Eine Aufgabe, die

er so trefflich zu lösen wußte, daß diese Tonstücke besonders in England und Amerika zu seinen beliebtesten Compositionen gehören.

Die Neigung des Meisters zur Charakteristik spricht sich schon in einzelnen seiner frühesten Werke aus. So componirte er schon im Jünglingsalter „ein charakteristisches Tangemälde" (op. 26), das den „Triumpheinzug der verbündeten Mächte in Paris" zum Gegenstand hat; und was anders, als eine naive Programmmusik schaut uns aus seiner zweiten Sonate (op. 27) an, in deren erstem Satz er es unternimmt: „das innige Wonnegefühl bei Rückkehr Seiner Majestät" zu schildern und in deren Andante er das Thema „Freut euch des Lebens" variirt, um im Finale den „Freudenjubel des beglückten Oesterreich" im „Walzertempo" auszuklingen? Seine späteren „Allegri di bravura, caratterizzando la forza, la leggerezza ed il capriccio" (op. 51), wie seine Ballade und Romanze, die Romanesca und das schöne Gondolierslied, die „Cantasie" (op. 115) und seine letzten vierhändigen Compositionen: das liebenswürdige „Familienleben" (op. 140), Marsch und Scherzo (op 141), und „die kleine Schwätzerin" &c. (op 142) bestätigen seine Vorliebe für das Festhalten bestimmter Bilder und Ideen beim tonkünstlerischen Schaffen. Auch die Poesie führt ihm neue Anregung zu und eine im geselligen Kreise glänzend gelungene Improvisation über Schiller's „Erwartung" giebt ihm den Impuls, in desselben Dichters „Sehnsucht" und „Tanz" weiteren Stoff für seine Tongebilde zu suchen.

Wenn er in seinen früheren Erzeugnissen gleichwol mehr am heitern, absichtslosen Tonspiel Genüge fand, und die Frische und Lebensfreudigkeit der Jugend diese mit Glanz und Blüten überhaucht, so beginnen sich seine späteren vorwiegend mit poetischer Tendenz zu erfüllen, und an die Stelle der allmälig er-

bleichenden Jugendfrische, des mehr und mehr entweichenden blendenden äußeren Schimmers tritt eindringlichere Geistesschärfe und männliche Gediegenheit. Wir begegnen in ihnen nicht mehr allein den Spuren classischen Einflusses: Mozart, Clementi, Hummel und dem Beethoven der ersten Periode; wir fühlen, daß auch das Wesen der neueren Erscheinungen ihrem Autor nicht verborgen geblieben, daß auch Weber, Mendelssohn und Schumann nicht umsonst für ihn gelebt, und freuen uns des frischen Athemzugs einer jugendlich romantischen Lebensregung, der sie hier und dort durchzieht. Besonders anziehend ob ihrer einheitlichen, innerlich warmen Stimmung wirkt seine in einem Satz geschriebene Sonate mélancolique op 49, seine bedeutendste zweihändige Composition dieses Genres, und die vierhändige symphonische Sonate op 112; wogegen die vierhändige Sonate in Es, op. 47, sich durch ihre Jugendfrische unser Herz gewinnt. Als charakteristisch für den vierhändigen Claviersatz unseres Künstlers bemerken wir, wie er, abweichend von der Gewohnheit Anderer, beide Spieler gleichmäßig bedenkt und die Schwierigkeiten gewissenhaft unter sie vertheilt, ohne dem Einen das Uebergewicht über den Anderen einzuräumen. Auch seine Compositionen für zwei Pianoforte zeigen dieselbe Genauigkeit des Abwägens und eine dialogartige Behandlung der Themen und Stimmen, die ihnen einen lebendig wechselnden Reiz verleiht. Durch vier Werke anerkannten Werthes: Variationen über den Zigeunermarsch aus Preciosa, op. 87, Hommage à Händel, op. 92, les contrastes, op. 115 und die Symphonische Sonate, op. 140 hat er das letzterwähnte Kunstgenre bereichert und in moderner Weise ausgebildet, und nimmt die erste der genannten Compositionen ein zwiefaches Interesse in Anspruch, da an ihrer Autorschaft auch Mendelssohn Antheil hat. Beide Freunde, Meister im freien Phantasiren, improvisirten

dieselben im Laufe zweier freien Abende, um sie dann in einem Concert von Moscheles (1833) gemeinsam unter lebhaftem Beifall zur Aufführung zu bringen.

Was Moscheles im Uebrigen auf dem Gebiete der Kammermusik geleistet, gipfelt in einem Sextett op. 35, einem Trio op. 84, einem Septett op. 88 und der Robert Schumann gewidmeten Sonate für Clavier und Cello op. 121. Folgt das erste voll sprudelnden Jugendmuthes und beweglichen Lebens dem naiven Geschmack älterer Tage, so steht die reflectirtere Haltung der andern unseren heutigen Neigungen wahlverwandter gegenüber. Immerhin jedoch ist es weniger ihre Neuheit und Ideenfülle, als die Gediegenheit und Formenschöne in Ausdruck und Inhalt, was uns in ihnen sympathisch berührt. Auch das Umfangreichste, was Moscheles für sein Instrument geschrieben, seine acht Concerte, zeichnen sich nicht eben durch kühne Neuerungen aus. Ihnen eigenthümlich und neu aber ist eine mehr symphonische Behandlung des Concertes, der zu Folge er dem Orchester und zwar fast jedem einzelnen Instrumente einen wesentlichen Antheil verstattet und damit das Ganze zu einem geistreichen Wechselspiel gestaltet. Ebenso ist die weitere Ausbildung des virtuosen Elementes, das Mozart und Beethoven fehlte, im Verein mit Hummel und Kalkbrenner sein Vorrecht und Verdienst.

Der Gang, den seine gesammte Kunstbildung genommen, läßt sich in diesen Concerten leicht und übersichtlich verfolgen. In den ersten überwiegt das virtuose Element, alle Reizmittel der damaligen Bravour sehen wir in Fülle aufgeboten. Dann fließt ihm der melodische Quell reich und reicher, sein Empfinden vertieft, seine Wärme concentrirt sich und die poesievollste Blüte, die seine Phantasie zu erzeugen fähig war, entblüht ihr (1820) in seinem G-moll-Concert (op. 60). Später werden

die Harmonien interessanter, die Modulationen und Rhythmen mannigfaltiger; die Form erhält ein knapperes, moderneres Gewand, die einzelnen Theile schließen sich enger an einander und bilden im phantastischen Concert (op. 90) sogar ein Ganzes. Im pathetischen und Pastoralconcert (op. 93 und 96) endlich tritt der virtuose Glanz mehr und mehr zurück, die Gedankenverwebung wird kunstvoller; doch die Phantasie beginnt sparsamer zu spenden und alle feinen und geistreichen Combinationen sind kaum mehr im Stande, uns über eine empfindliche Kühle der Temperatur hinwegzubringen.

Bezüglich des im Jahre 1838 geschriebenen Pastoral-Concerts sagt der Autor selbst: „Es gefiel den Freunden, aber es steigen doch bisweilen Zweifel in mir auf, ob mein jetziges Arbeiten nach bestimmten Grundsätzen nicht der Leichtigkeit und Frische schadet, durch die ich mir in meiner ersten Jugend so viel Eingang für meine Compositionen verschaffte. Und doch bin ich froh, der musikalischen Welt mein ernsteres und tieferes Streben zu zeigen, wie auch mein jetziges Gelingen hinter dem Wollen zurückbleibe."

Wer freilich den warmen, unmittelbaren Herzschlag des Tondichters aus den Tönen herauszuhören begehrt, um ihre Resonanz in seinem eigenen Herzen zu empfinden, von dem wird die Moscheles'sche Weise vielfach ungewürdigt bleiben. Nicht, als ob ihr in Wahrheit die warme und tiefe Empfindung mangelte, aber sie verbirgt sich vor uns, statt mit unwiderstehlicher Gewalt zu unserer Seele zu sprechen. Wir empfinden ihre Wirkungen mehr geistiger als gemüthlicher Art; auch das Verhältniß des Meisters zur Vocalmusik ist uns ein Beweis dessen.

Selbst in der eigentlichsten Sphäre der Empfindung, im Lied, läßt er uns die volle Wärme seines Herzens selten spüren.

Auch hier hält der prüfende Verstand die aufwallenden Regungen des Gefühls in Schranken und sorgt, daß das classische Gleichgewicht zwischen Form und Idee nicht verloren gehe, oder nur gefährdet sei. Und dennoch sehen wir ihn gerade im Lied kühner vorwärts schreiten und einem lebendigen Zug unsrer Zeit mit feinem Verständniß zum Ausdruck verhelfen. Während er in seinen Claviercompositionen sich unter den jüngeren Meistern seinem Freunde Felix Mendelssohn am verwandtschaftlichsten zuneigt, nähert er sich im Liede mehr der declamatorischen Auffassung, als deren erster großer Vertreter uns Schumann lieb geworden. Die intensive Glut seiner Farben zwar versagt ihm und nicht zu so leidenschaftlichem, machtvollen Aufschwung hebt er seine Flügel. Minder weich und beredt, minder poetisch und träumerisch, mit einem Wort minder genial und inspirirt, aber auch minder dunkel und schwermuthsvoll, ohne jeden weltschmerzlichen Anflug mischt er seine Töne; durchaus gesund, heiter und frisch, jegliches trübe Element aus seinem Bereich verbannend, webt er seine Gebilde. Wol fügt er in seine in hellen Farben prangenden Liedersträuße auch wechselsweise ein dunklere Blüte, wie „Dem Liebessänger," „Gieb uns täglich Brod" und vor Allem die charakteristische „Zigeunerin," doch im Ganzen überwiegt bei Weitem ein lichtes Colorit.

Dessenungeachtet begegnen wir ihnen im Concertsaal nie, in musikalischen Kreisen nur äußerst selten. Nur die „Botschaft" und die beiden Frühlingslieder hörte man zuweilen; doch sind auch sie fast ganz verklungen, und dennoch verdiente manches, wie „Zuversicht," „Sakontala" (op. 97), „Warum so stumm" (op. 117), „Der Liebenswürdigen" (op. 119), und unter seinen ungedruckten Liedern seine englische Ballade, sein „Mit Gott" und vor Allem sein „Lebewohl" allgemeiner gekannt zu sein. Auch seine Duette für Sopran und Alt (op. 132) werden trotz

unsres geringen Reichthums in dieser Kunstgattung nirgends gefunden; ein Terzett für drei Frauenstimmen a capella aber ist gleich einer Reihe zweistimmiger Solfeggien und mehreren Chorgesangen und Liedern unveröffentlicht geblieben.

Die schmeichelnde Süße und Sentimentalität des Ausdrucks, die Mendelssohn's Liedern besonders die Gunst der Dilettanten gewonnen, sollen wir freilich nicht in ihnen suchen, deren erste, seiner frühen Jugend entstammte (drei erotische Lieder op. 16), uns schon mitten aus einer Periode der Naivität heraus mit nachdenklichem Antlitz anschauen. Auch ist melodische Fülle weniger ihr eigenthümlicher Vorzug als jene sorgfältige Charakteristik, mit der der Tondichter den Spuren des Dichters nachgeht und seine Worte in die geweihte Sphäre der Töne emporträgt. Gerade in diesem seinem Streben nach Charakteristik liegt eine unseres Bedünkens allenthalben noch nicht scharf genug betonte Concession, mit der Moscheles den Bedürfnissen einer fortschreitenden Zeit entgegenkam, innerhalb der Grenzen seiner künstlerischen und menschlichen Individualität versteht sich. Denn sicher war es kein kleiner Schritt, der ihn von dem allgemeinen, objectiven Kunstideal des Classicismus dem besonderen, individualisirenden der Jetztzeit näher brachte.

Wäre ihm die Göttergabe genialer ursprünglicher Erfindung in gleichem Maße verliehen gewesen, als ein feines Combinationstalent, wäre ihm der Strom feuriger, unwiderstehlich mit sich fortreißender Empfindung und Leidenschaft gleich voll entquollen als der in ungetrübter Klarheit quellende Born seines Geistes, er hätte wol noch mit gewaltigerer Hand eingegriffen in die Entwickelung der modernen Tonkunst, er stände dem Gefühlsleben der Gegenwart näher, der Masse unserer Dilettanten vor Allem minder fremd gegenüber. Denn gewaltsam gepackt von Kunstwerk und Künstler wollen die modernen Menschen sein.

ihr ganzer inwendiger Mensch muß ergriffen werden; sie begehren Individuellstes, Eigenthümlichstes und wollen in der Individualität doch sich selbst, im Eigenthümlichen das Allgemeine wiederfinden. Moscheles war eine viel zu leidenschaftslose, in sich befriedigte Natur, um, trotz alles Fortschrittens mit dem Zeitgeist, solchen Ansprüchen recht genügen zu können, oder auch zu wollen. Wie aber kein wahrer Künstler sich der Wechselbeziehungen zu seiner Zeit entschlagen kann und darf, so sehen wir auch Moscheles' Künstlerthum niemals losgelöst von der seinen; nur daß auch an ihm wahr geworden, was wir, dem Lauf der Natur gemäß, an jeglichem Menschendasein beobachten können: daß mit dem zunehmenden Alter die äußeren Beziehungen zur Welt sich mindern statt sich zu mehren. Ein Zeuge zweier großer Kunstperioden hat er die alte Zeit dahingehen und die neue heraufkommen sehen. Unsern Eltern galt er als der Vorbote eines neuen Kunstmorgens, seit mit Beethoven die Sonne der Classicität in Nacht erstorben; uns Jüngeren aber war er theuer, als der letzte Repräsentant jener glorreichen Zeit, durch dessen Vermittelung wir uns mit ihr in lebendigem Zusammenhang fühlten. Mag ihm der Wahrspruch der Geschichte die Stelle anweisen, die ihm in der Reihe der Besten seiner Kunst für alle Zeiten gebührt!

Verzeichniß

der von Moscheles veröffentlichten
Compositionen.

(Nach dem bei Kistner in Leipzig erschienenen themat. Catalog zusammengestellt.)

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Variations sur un thème de l'opéra „Une folie" de Méhul, pour le Piano. Leipzig, Kistner.

Op. 2. Dix Variations sur l'air favori de l'opéra: „Der Dorfbarbier, pour le Piano. Wien, Haslinger.

Op. 3. Polonaise pour la Piano. Leipzig, Hofmeister.

Op. 4. Nouvelle Sonatine facile et agréable pour le P. Wien, Artaria & Comp. — Nouv. Edit. Leipzig, Hofmeister.

Op. 5. Air favori de Weigl. „Wer hörte wol jemals mich klagen" varié p. l. P. Wien, Spina.

Op. 6. Variations p. l. P. sur un air national autrichien. Wien, Artaria & Comp.

Op. 7. Variazioni sopra una cavatina dell' opara „Trajano in Dacia". Ebend.

Op. 8. Dix Valses p. l. P. Ebend.

Op. 9. Fünf deutsche Tänze f. d. P. Wien, Spina.

Op. 10. Triumphmarsch nebst 2 Trios f. d. P. auf 4 Hände. Ebd.

Op. 11. Deux Rondeaux p. l. P. sur des motifs introduits dans le ballet „Les portraits" de l'auteur. Leipzig, Kistner.

Op. 12. Introduction et Rondeau p. P. sur una barcarole vénitienne. Wien, Haslinger.

Op. 13. Fantaisie héroique p. l. P. Wien, Spina. — Nouv. Edit. Leipzig, Hofmeister.
Op. 14. Rondo brillante per il P. Wien, Artaria & Comp.
Op. 15. Variations p. l. P. sur un thème de l'opéra: „Der Augenarzt" Wien, Spina.
Op. 16. Drei erotische Lieder von E. Ludwig, mit Begl. des Pfte. Traum und Wahrheit — Der Kuß — Das Unvergängliche. Leipzig, Hofmeister.
Op. 17. Introduction et Variations concertantes p. P., Viol. et Violoncello. Wien, Haslinger.
Op. 18. Trois Rondeaux p. l. P. Wien, Spina.
Op. 19. Polonaise precédée d'une Introd. p. l. P. Ebend.
Op. 20. Grand Duo concertant p. P. et Guittarre (par Moscheles et Giuliani). Wien, Artaria & Comp.
Op. 21. Six Variations concert. p. Piano et Flûte ou Viol. Wien, Haslinger.
Op. 22. Sonate (D-dur) p. l. P. Wien, Spina.
Op. 23. Variations p. l. P. sur un thème russe. Wien, Artaria & Comp.
Op. 24. Rondo espagnol p. l. P. Wien, Spina.
Op. 25. Caprice p. l. P. Ebend.
Op. 26. Triumpheinzug der verbündeten Mächte in Paris, ein charakteristisches Tongemälde f. d. P. Wien, Artaria & Comp.
Op. 27. Sonate caracteristique p. l. P. (Wien's Empfindungen bei der Rückkehr des Kaisers 1814). Ebend.
Op. 28. Six Divertissements p. l. P. Wien, Spina.
Op. 29. Variations p. l. P. sur un thème de Handel. Ebend.
Op. 30. Rondo brill. p. l. P. à 4 ms. Ebend.
Op. 31. Trois Marches héroiques p. l. P. à 4 ms. Ebend.
Op. 32. La Marche d'Alexandre variée p. l. P. avec accomp. de l'Orchestre. Wien, Artaria & Comp.
Dasselbe mit Quartett — f. P. allein u. f. 4 Hde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 33. Six Valses avec Trios p. l. P. à 4 ms. Wien, Artaria & Comp.
Op. 34. Grand Duo concertant p. l. P. et Violoncelle ou Basson. Ebend.

Op. 35 Grand Sextuor (Es-dur) p P., Viol , Flûte, 2 Cors et Vcell Leipzig, Hofmeister — Arrang an Sonate p. P, p. 2 Ps et p. 4 ms.

Op. 36. Variationen conc. über einen österreich. Walzer f. Pfte. und Viol. Wien, Haslinger.

Op 37. Grand Caprice suivi d'un Potpourri p. P. et Vcell ou Violon, concertants Wien, Spina.

Op. 38 Fantasie (im ital. Stile) verbunden mit einem großen Rondo f. d. P.. Wien, Haslinger.

Op. 39. Einleitung und Variationen f. d. P. über ein österreichisches Nationallied. Wien, Haslinger.

Op. 40. Les portraits. Ballet champêtre et comique, arr. p. l. P. Wien, Artaria & Comp.

— Ouvert. p P seul, p P à 4 ms

— Trois Divertissements p l P. Les motifs tirés du ballet: Les portraits Leipzig, Hofmeister.

Op. 41 Große Sonate (E-dur) f. d P (Beethoven gewidmet) Wien, Haslinger.

Op 42. Grandes Variations sur une mélodie nationale autrichienne p l P. avec 2 Viol, Alto, Vcell et Contrebasse ou sans accomp Wien, Artaria & Comp

Op. 43. Grand Rondeau brill. p. l. P. avec accomp de 2 Viol, Alto, Vcell et Contrebasse (ad lib) Ebend.
Dasselbe für Pianoforte allein und für 4 Hände. Leipzig, Hofmeister.

Op. 44. Grande Sonate (A-dur) concertante p P. et Flûte. Wien, Artaria & Comp

Op. 45. Concert de société (Nr I. F-dur) p. P. mit Begl eines kleinen Orchesters. Wien, Spina
Dasselbe mit Quartett — f P. allein — Rondo daraus für 4 Hde Leipzig, Hofmeister

Op. 46 Fantasie, Variationen und Finale über das böhm. Volkslied: „To gsau kone" concertirend f. Pfte, Viol., Clarinette (oder Viola) und Vcell. Wien, Haslinger.

Op. 47. Grande Sonate (Es-dur) p. l. P. à 4 ms. Wien, Artaria & Comp.
Spätere Aufl. Hamburg, Cranz.

Op. 48. Französisches Rondo concert. f. P. und Viol, mit kleinem oder ohne Orchester. Wien, Haslinger.
Op. 49. Sonate mélancolique (Fis-moll) p. l. P. Wien, Artaria & Comp.
Op. 50. Fantaisie et Variations sur l'air favori „Au clair de la lune" p. l. P. av. accomp. de l'Orchestre. Berlin, Schlesinger. Dasselbe mit Quartett — f. P. allein.
Op. 51. Allegri di bravura caratterizzando la forza, la leggerezza ed il capriccio, calcolati per lo studio delle più grandi difficoltà di P[te]. Leipzig, Peters.
Op. 52. La tenerezza. Rondoletto p. il P. Wien, Spina. Nouv. Edit. Hamburg, Cranz.
Op. 53. Polonaise brill. p. l. P. Leipzig, Hofmeister.
Op. 54. Les charmes de Paris. Rondo brill. p. l. P. Wien, Spina. Dass. f. P. z. 4 Hdn. Paris, Schlesinger.
Op. 55. Bonbonnière musicale. Suite de morceaux faciles p. l. P. Paris, Schlesinger.
Op. 56. Großes Concert (Nr. II, Es-dur) f. P. m. Begl. d. Orchesters. Wien, Steiner & Comp. Dasselbe mit Quartett, f. P. allein — daraus Rondo brill. alla Polacca p. P. à 4 ms. Leipzig, Hofmeister.
Op. 57. Fantaisie p. l. P. sur trois airs favoris écossais. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 58. Jadis et aujourd'hui. Une Gigue et un Quadrille-Rondeau p. l. P. Hamburg, Cranz.
Op. 59. Grand Potpourri concert. p. P. et Viol ou Flûte (par Moscheles et Lafont). Berlin, Schlesinger.
Op. 60. Drittes Concert (G-moll) für das Piano mit Begl. des Orchesters. Wien, Haslinger. Dasselbe mit Quartett.
Op. 61. Rondoletto sur un nocturne favori de Paer p. l. P. Wien, Artaria & Comp.
Op. 62. Impromptu p. l. P. Leipzig, Kistner.
Op. 63. Introduction et Rondeau écossais concert. p. P. et Cor (ou Viol. ou Vcell.). Leipzig, Kistner.
Op. 64. Viertes Concert (E-dur) f. d. P. mit Begl. des Orchesters. Wien, Steiner & Comp.

Op. 65. Impromptu martial sur l'air anglais „Revenge he cries" p. l. P. Leipzig, Kistner.

Op. 66. La petite babillarde. Rondeau pour le Piano. Leipzig, Kistner.

Op. 67. Trois Rondeaux brill. p. l. P. sur des motifs du vaudeville: „Les Viennois à Berlin" Berlin, Schlesinger.

Op. 68. Fantaisie et Rondeau sur une marche autrichienne p. l. P. Leipzig, Kistner.

Op. 69. Souvenirs d'Irlande. Grande Fantaisie p. l. P. avec accomp. d'Orchestre (ou de Quatuor). Leipzig, Hofmeister. Dass. f. P. allein u. f. 4 Hde.

Op. 70. Studien f. d. P., zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus 24 charakter. Tonstücken. 2 Hefte. Leipzig, Kistner.
Daraus 20 Studien f. Viol. arr. v. Ferd. David.

Op. 71. Rondeau expressif sur un thème favori de Gallenberg p. l. P. Leipzig, Kistner.

Op. 72. Nr. 1. Fantaisie dramatique dans le style italien sur des airs fav. chantés par Mme Pasta, p. l. P. Leipzig, Kistner.

Op. 72. Nr. 2. Bijoux à la Sontag. Fantaisie dramatique p. l. P. Ebend.

Op. 72. Nr. 3 und 4. Bijoux à la Malibran. Fantaisie dramat. p. l. P. 2 Hefte. Ebend.

Op. 73. 50 Präludien in den versch. Dur- und Molltonarten f. d. P., als Vorspiele zu Tonstücken, sowie als Vorübungen zu des Verf. Pianoforte-Studien. Leipzig, Kistner.

Op. 74. Les charmes de Londres. Rondeau brill. préc. d'une Introd. p. l. P. Leipzig, Kistner.

Op. 75. Anklänge aus Schottland. Phantasie über schott. Nationallieder f. d. P. mit Orchester oder Quartett. Leipzig, Hofmeister.
Dass. f. P. allein.

Op. 76. La belle union. Rondeau brill. préc. d'une Introd. p. l. P. à 4 ms. Leipzig, Kistner.

Op. 77. Allegro di bravura p. l. P. (Mendelssohn gewidmet). Berlin, Schlesinger.

Op. 78. Divertimento à la Savoyarde p. P et Flûte ou Violon. Leipzig, Hofmeister.

Op. 79 Sonate concertante (G-dur) p. P. et Flûte ou Viol. Leipzig, Kistner.

Op. 80. Fantaisie sur des airs des bardes écossais p. l. P. avec Orchestre (ad lib.). Ebend.
Dass. f. P. allein.

Op. 81. Erste Symphonie (C-dur) für großes Orchester. Ebend.
Dass. f. P. zu 4 Hdn.

Op. 82a. Rondo sentimental p. l. P. Ebend.

Op. 82b. Quatre Divertissements p. P. et Flûte. Ebend.

Op. 83. Souvenirs de Danemarc. Fantaisie sur des airs nationaux danois p. l. P. avec Orchestre. Ebend.
Dass. f. P. allein.

Op. 84 Grand Trio (C-moll) p. P., Viol. et Vcelle., dédié à Cherubini. Ebend.

Op. 85. La gaieté. Rondeau brill. préc. d'un Andante expr. p. l. P. Ebend.

Op. 86a. Marche facile avec Trio p. l. P. à 4 ms. Ebend.

Op. 86b. Souvenir de Rubini. Fantaisie dram. p. l. P. sur une cavatine de l'opéra „Anna Bolena". Ebend.

Op. 87. Fünftes Concert (C-dur) f. d. P. mit Begl. des Orchesters. Wien, Haslinger.
Dass. mit Quartett — f. P. allein.

Op. 87a. Souvenir de l'opéra. Fantaisie dramat. p. l. P. sur des airs fav. chantés à Londres par Mme. Pasta. Leipzig, Kistner.

Op. 87b. Duo concert pour 2 Pianos avec accomp. d'Orchestre (ad lib.) en variations brill. sur la marche bohémienne tirée du melodrame Preciosa, comp. par F. Mendelssohn et J. Moscheles. Ebend.
Dass. f. P. zu 4 Hdn.

Op. 88. Grand Septuor (D-dur) p. P., Viol., Alto, Clar., Cor, Vcell. et Contrebasse. Ebend.
Dass. f. P. allein, f. 4 Hde.

Op. 89. Impromptu p. l. P. Ebend.

Op. 90. Concerto fantastique (Nr. VI. B-dur) p. l. P. av Orchestre Wien, Haslinger.
Dass mit Quartett — f. P allein.

Op. 91. Ouverture à grand Orchestre, de „Jeanne d'Arc", Tragédie de Schiller. Leipzig, Kistner.
Dass f. P zu 4 Hdn.

Op. 92. Hommage à Handel Grand Duo p 2 Pianos. Ebend.
Dass f P zu 4 Hdn

Op. 93. Concerto pathétique (Nr. VII. C-moll) p l. P. avec Orchestre Wien, Haslinger.
Dass mit Quartett — f P allein.

Op 94a. Rondeau brill. p. l. P sur la romance fav. de Dessauer „Le retour des promis." Leipzig, Kistner.

Op 94b Hommage caractéristique à la mémoire de Mme. Malibran de Bériot en forme de fantaisie p. l P. Ebend.

Op. 95 Charakteristische Studien f d P zur höhern Entwickelung d. Vortrags u d. Bravour. Ebend.
Zorn — Versöhnung — Widerspruch — Juno — Kindermärchen — Bacchanal — Zärtlichkeit — Volksfest-Scenen — Mondnacht am Seegestade — Terpsichore — Traum — Angst.

Op. 96 Concerto pastorale (Nr. VIII. D-dur) p. l. P. avec accomp. d'Orchestre Wien, Haslinger.

Op 97 Sechs Lieder f. eine Singst m Begl d P. Leipzig, Kistner.
Stumme Liebe — Der Schmied — Zuversicht — Das Reh — Im Herbste — Sakontala.

Op. 98 Deux Etudes: L'ambition et l'enjouement, tirées de la Méthode des methodes Berlin, Schlesinger.

Op 99 Tutti frutti Six nouv. mélodies p l. P. Paris, Pacini.

Op. 100 Ballade p l P Braunschweig, Spehr.
Dass f. P zu 4 Hdn

Op 101. Romance et Tarantelle brill p. l P Leipzig, Hofmeister

Op 102. Hommage à Weber Grand Duo p l P. à 4 ms sur des motifs d'Euryanthe et d'Oberon. Leipzig, Kistner.

Op 103 Sérénade p. l. P. Ebend.

Op 104 Romanesca p. l. P. Ebend

Op 105. Deux Etudes p l P, écrites pour l'album de Beethoven. Wien, Spina

Op 106 Fantaisie brill p. l. P. sur une cavatine de l'opéra „Zelmire“ de Rossini et une ballade de „L'enlèvement du serail“ de Mozart Leipzig, Kistner.

Op 107. Tägliche Studien über die harmonisirten Scalen zur Uebung in den verschiedensten Rhythmen. Ein Cyclus von 59 vierh. Charakterstücken in allen Dur- u. Molltonarten. 2 Hft. Ebend

Op 108. Deux Fantaisies brill p. l. P. sur des airs fav. de l'opéra „La Bohémienne“ de Balfe 2 Hefte. Ebend

Op 109a Fantaisie brill sur des thèmes fav. de l'opéra „Don Pasquale“ p. l. P. Leipzig, Hofmeister.

Op 109b Mélange p. l. P. sur la serénade et d'autres airs fav de l'opéra „Don Pasquale“. Ebend

Op 110. Gondolier's Lied f. d. P Rotterdam.

Op 111. Quatre grandes Etudes de concert p. l. P. Leipzig, Kistner —

Rêverie et allégresse — Le carillon. — Tendresse et exaltation. — La fougue.

Op 112 Grande Sonate symphonique Nr. II (H-moll) à 4 ms. p. l. P Berlin, Friedländer

Op. 113. Album des chants fav. de Pischek, transcr. p. l. P. en forme de fantaisie brill Leipzig, Kistner.

Op 114 Souvenirs de Jenny Lind Fantaisie brill. p. l. P. sur des airs suédois. Ebend

Op 115. Les contrastes Grand Duo pour 2 Pianos à 8 ms. Ebd.

Op 116. Freie Kunst Gedicht v. Uhland, f eine Baß- od. Altstimme mit Begl. d. P. Ebend

Op 117. Sechs Lieder f eine Singst. mit Begl d. P. Ebend.

Liebeslauschen — Dem Liebesanger — Warum so stumm — Botschaft — Schäfers Sonntagslied — Frühlingslied.

Op 118 Grande Valse p l P. Ebend.

Op 119 Sechs Gesänge f. eine Singst mit Begl d. P. Ebend.

Abends — Die Zigeunerin — Strenge — Jemand — Der Liebenswürdigen — Der dreifache Schnee.

Op 120 Mazurka appassionata p l P. Ebend

Op 121. Sonate (E-dur) f. P. u Vcell. (Schumann gew.) Ebend. Dies. f P. u Viol. (v David) u f. 4 Hde.

Op 122 Die Erwartung (nach Schiller) Phantasie f. P. Hamburg, Cranz.

Op. 123. Magyarenklänge. Original Phantasie f. d. P. Braunschweig, Litolff.
Op. 124. Sehnsucht (nach Schiller). Phantasie für das Piano Leipzig, Siegel.
Op. 125. Frühlingslied f. eine Sopran- od. Tenorst. mit Pianof.-Begl. Cöln, Schloß.
Op. 126. Große Concert-Etüde f. P. Leipzig, Kistner.
Op. 127. Scherzo f. d. P. Leipzig, Payne.
Op. 128. Humoristische Variationen, Scherzo und Festmarsch f. d. P. Leipzig, Kistner.
Op. 129. Der Tanz. Charakterstück (nach Schiller) f. d. P. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 130. Symphonisch-heroischer Marsch über deutsche Volkslieder f. d. P. zu 4 Hdn. Leipzig, Kistner.
Ders. f. 2 Ps.
Op. 131. Sechs Lieder f. eine Singst. mit Begl. d. P. Ebend.
Gieb uns täglich Brod — Frühlingsliebe — Schmetterling u. Liebchen — Am Meere — Inniges Verständniß — Tanzreigen der donischen Kosaken.
Op. 132. Vier Duette f. Sopr. u. Alt mit Begl. d. P. Ebend.
Des Fiſters Mädchens Wiegenlied — Am Bache — Winter u. Frühling — Unter den Bäumen. —
Op. 133. Rêverie mélodique f. d. P. Stuttgart, Hallberger.
Op. 134. Toccata f. d. P. (Im Mozart-Album).
Op. 135. Pastorale im Orgelstile. Erfurt, Bartholmäus.
Op. 136. An G. Rossini „Am Bache" Lied mit oblig. Begl. f. Horn (od. Vcell.) u. P. Leipzig, Kistner.
Op. 137. Melodisch-contrapunktische Studien. Eine Auswahl von 10 Präludien aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier mit einer hinzucomponirten oblig. Violoncell-Stimme. Ebd.
Op. 138. Feuillet d'album de Rossini. Thème original p. P. et Cor. Ebend.
Dass. f. P. u. Vcell. — f. 2 Ps.
Op. 139. Lied im Volkston mit Variationen üb. ein Originalthema. Leipzig, Klemm.
Op. 140. Familienleben. 12 progress. Clavierstücke f. d. P. zu 4 Hdn. 2 Hefte. Leipzig, Kistner.

Op. 141. Marsch und Scherzo als rhythm. Uebungen (zu den 5 Fingerlagen f. d. Schüler). Nr. 1 Marsch. Nr. 2 Scherzo. Hamburg, Cranz.

Op. 142. Drei Charakterstücke f. d. P. zu 4 Hdn. Leipzig, Kistner.

— — — —

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

1. Souvenir de Belisaire. Deux Fantaisies p. l. P. Leipzig, Kistner.
2. Fantaisie p. l. P. sur des motifs de „Falstaff" de Balfe. Mainz, Schott's Söhne.
3. Fantaisie sur des thèmes fav. de l'opéra „Obéron" p. l. P. Berlin, Schlesinger.
4. Fantaisie à la Paganini p. l. P. seul. Leipzig, Kistner.
5. Fantaisie sur des motifs de l'opéra „Le siège de Rochelle" de Balfe p. l. P. Wien, Spina.
6. Bouquet des melodies. Petite Fantaisie sur des airs fav. p. l. P. Hamburg, Cranz.
7. The popular barcarolle „Or che in cielo" in Donizetti's opera „Marino Faheri", arrang. as a Fantaisie with Var. f. th. P. London, Addison & Hodson.
8. Pensées fugitives p. l. P. Wien, Spina.
   Romance — Nocturne — Impromptu — Rhapsodie.
9. Andante et Rondeau sur un thème allemand p. l. P. Leipzig, Kistner.
10. Echo des alpes. Divertissement p. l. P. sur trois airs past. de la Suisse. Leipzig, Kistner.
11. Die Tyrolerfamilie. 3. Divertissem. f. d. P. Leipzig, Hofmeister.
12. Divertissement sur des airs tirol. chantés par la fam. Rainer, p. l. P. Leipzig, Peters.
13. Divertissement sur des airs suisses nationaux p. l. P. Leipzig, Kistner.
14. Rondo über eine bel. schottische Melodie f. d. P. Wien, Haslinger.
15. Rondeau militaire p. l. P. sur le Duo fav. „Entendez-vous" de la Fiancée d'Auber. Leipzig, Kistner.

16 Abschied des Inf.-Reg. Kaiser Alexander f. d. P. Wien, Spina.
17 Zwei große Märsche f. d. Reg. Kaiser Alexander f. d. P. Ebd.
18 Marsch des 2. Reg. Wiener Stadtmiliz f. d. P. Ebend.
19 Favoritmarsch mit Trio (d. Reg. Kutschera u. Max Joseph) f. d. P. auf 4 Hde. Ebend.
20. Rhapsodie champêtre p. l. P. Berlin, Schlesinger.
21. Der Abschied der Troubadours. Romanze mit deutschem u. ital. Texte. Unterhaltungsstück f. Gesang, Pfte., Guit. u. Viol. mit abwechselnden Variationen v. Moscheles, Giuliani u. Mayseder. Wien, Spina.
Dass. f. 2 P. arr. v. Czerny — f. P. zu 4 Hdn. v. Lickl.
22. Musik der bei Anwesenheit der hohen Allirten gehaltenen Schlittenfahrt f. d. P. einger. Wien, Artaria & Comp.
23. Drei Modewalzer f. d. P. Ebend.
24. Zwölf deutsche Tänze sammt Trios u. Coda f. d. P. Wien, k. k. Hoftheater-Musikverlag.
25. Six Valses p. l. P. Wien, Spina.
26. Six Écossaises p. l. P. Wien, Artaria & Comp.
27. Six Valses p. l. P. Leipzig, Peters.
28. Verständniß. Gedicht von Probald, f. e. Singst. m. P. Leipzig, Payne.
29. Fantaisie p. l. P. sur des airs de Neukomm. London, Cramer & Comp.
30. L'élegante. Rondeau p. l. P. London, Chappell.
31. Variationen über Händel's „Harmonious blacksmith" f. d. P. zu 4 Hdn. Leipzig, Kistner.

Ferdinand David.

Leipzigs Musikleben und die Kunst im Allgemeinen haben einen empfindlichen, in gewissem Sinne sogar einen unersetzlichen Verlust erlitten, als Ferdinand David, der große Geigenkünstler, durch einen jähen Tod abberufen ward aus diesem Dasein. Mit ihm ging der letzte jener großen Namen dahin, an die sich Leipzigs glorreichste Musikepoche knüpft; mit ihm, dem Freunde Mendelssohn's, dem Genossen Schumann's, Hauptmann's, Moscheles', ward diese selbst nun ganz und für immer zu Grabe getragen. Vorüber ist die Zeit, da Leipzig die musikalische Suprematie in Deutschland behauptete, da ihm in Sachen der Tonkunst eine erste Stimme zuerkannt werden mußte in Europa, ja in der ganzen gebildeten Welt. Es braucht sich dessen vielleicht nur bewußt zu werden, um sich zu erneutem Aufschwunge aufzuraffen — an Kraft dazu wird es ihm nicht gebrechen Aber wir erinnern uns der Worte Mendelssohn's beim Tode seiner Schwester: „Ein großes Capitel ist nun eben aus und von dem nächsten ist weder die Ueberschrift, noch das erste Wort bis jetzt da."

Am Abschluß eines Abschnittes im Leben stehen ist immer etwas Ernstes Einst gewiß für den, der die Kunst liebt, ist

auch hier der Gedanke; ja er ist ein trostloser für Alle, die einzig in der Vergangenheit das Heil derselben erblicken, denen der Glaube noch nicht aufgegangen an das künstlerische Vermögen der Gegenwart und Zukunft, an jenes ewige, unaufhaltsame Weiterschreiten, das nach Beethoven's Worten „in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck ist." Nicht laugnen nun wollen wir unserntheils die Ueberzeugung, daß man von der bewundernden Verehrung für unsre classischen Größen nichts zu borgen braucht für die Achtung, die wir den Bestrebungen und Leistungen der Jüngeren nicht schuldig bleiben wollen, daß uns die innige Dankbarkeit für Jene nicht den Undank gegen diese einzuschließen zu müssen scheint. Nicht den Todten allein — und wären es die unsterblichsten; — nein, auch den Lebendigen gehört das Leben und die Welt, und wenn uns der Cultus derer, die uns verließen, heilig gilt, so wollen wir darüber doch nimmer des nicht minder geheiligten Rechtes derer gedenken, die noch unter uns weilen.

In den geweihten Kreis der Todten, deren Cultus sein künstlerisches Wirken vorzugsweise gewidmet war, ist nun auch Ferdinand David eingegangen. Es bedurfte dessen nicht zur Besiegelung seiner Meisterschaft in den Augen seiner Zeitgenossen. Was vom Künstler im Allgemeinen gilt, das litt auf ihn keine Anwendung. Nicht karg an Gunst, sondern reich an Sympathie, Dankbarkeit und Anerkennung hat sich ihm die Mitwelt erwiesen; eine Ausnahme, wie sie sich noch am ehesten beim reproducirenden Künstler findet. Daß selbst die große kunstfremde Masse der Bedeutung seines Genius Rechnung trug, daß er, der doch immerhin exclusive Künstler, einer weitgehenden Schätzung seiner Verdienste, einer unleugbaren Popularität genoß, das bezeugte die Theilnahme der Tausende, die sich versammelten, um ihm nahe zu sein auf jenem letzten Gange, von dem Keiner wiederkehrt.

Ferdinand David ward am 19. Januar 1810 zu Hamburg geboren, als Sohn eines Kaufmanns, der ihn dem eigenen Berufe zuzuführen gedachte. Statt irgend welcher kaufmännischer Talente machte sich indeß eine auffallende künstlerische Begabung schon frühzeitig an ihm bemerkbar, und zwar eine zwiefache, die ihn gleicher Weise zum Maler wie zum Musiker bestimmt erscheinen ließ. Er portraitirte namentlich mit großem Geschick, sodaß man eine Zeitlang schwankte, ob man ihn nach dieser Richtung hin ausbilden sollte, und seine Lehrer sogar darüber in Streit geriethen. Doch überwog am Ende der Drang zur Musik. Schon als zehnjähriger Knabe erregte er durch sein Geigenspiel die Bewunderung der Concertbesucher. In seinem dreizehnten Jahre bereits fand ihn Spohr, der berühmte Casseler Meister, zur Genüge gereift, um ihn unter seine Schüler aufzunehmen, unter denen er später die hervorragendste Stelle einzunehmen berufen war. Nur eines dreijährigen gründlichen Studiums bedurfte es unter der Obhut des Lehrers; dann entließ ihn dieser, damit er, selbständig geworden, seine eigenen Bahnen weiterzöge.

Den Lehrjahren ließ er nun nach Virtuosenart die Wanderjahre folgen. Meist in Gemeinschaft mit seiner jüngeren Schwester Louise — der nachmaligen Hofpianistin der Herzogin von Kent, Frau Dulken — trat er bald hier, bald dort concertirend auf. Auch Leipzig hörte damals (am 28. December 1825) seinen Ferdinand David, auf dessen Besitz es später stolz sein durfte, zum ersten Male. Kaum sechszehn Jahre alt gelangte er zu Amt und Würden, indem er im Orchester des Königsstädtischen Theaters (nicht als Concertmeister, wie irrig verbreitet) in Berlin eine Anstellung fand. Im November 1829 vertauschte er seinen dasigen Wirkungskreis mit einem anderen, der sich ihm in Dorpat eröffnete. Als erster Violinist und Leiter eines Privatquartetts

war er daselbst sechs Jahre hindurch (bis Ende 1835) im Hause des livländischen Landmarschalls, Baron Reinhold von Liphart, thätig. (Die in seinen Biographien häufig wiederholte Angabe, daß er gleichzeitig als Dirigent eines Musikvereins gewirkt, ist unrichtig.) Zu dessen schöner und geistreicher Tochter, Sophie, seiner Schülerin, fand er die geliebte Gefährtin seines Lebens, mit der er sich im December 1836 in Berlin vermählte.

Eine dauernde Heimstätte hatte sich ihm inzwischen in Leipzig aufgethan, wo Mendelssohn, der ihm von Berlin her befreundete, mit dem October 1835 die Leitung der Gewandhausconcerte übernommen hatte. Dieser berief den kaum nach Deutschland Zurückgekehrten im Februar 1836 als ersten Concertmeister an seine Seite und gewann in ihm nicht allein eine künstlerische, sondern gleichzeitig eine bildende Kraft allerseltenster Art, mit der vereint es ihm gelang, das altrenommirte Concertinstitut zu höchstem Ruhm und Glanz emporzuführen. Bekannt ist, was Mendelssohn dem Musikleben Leipzigs gewesen und wie ihm dieses seine Weltstellung als Metropole der Tonkunst vor Andern dankt. An den schönen Erfolgen der Mendelssohn'schen Thätigkeit aber gebührt Ferdinand David gewiß ein nicht zu unterschätzender Antheil. Von der Sorge um das Technische insbesondere befreite er seinen genialen Freund. Die berühmt gewordene Präcision des Gewandhaus- und Theaterorchesters (er war als Concertmeister des ersteren auch bei letzterem beschäftigt), die Sicherheit und Gewissenhaftigkeit, der ernste Ordnungsgeist in den technischen Ausführungen desselben sind David's Verdienst. Er war die Seele des herrlichen Instrumentalkörpers, ein strenger, gefürchteter und doch gar sehr geliebter Führer. Keinerlei Nachlässigkeit entging seiner Rüge, doch freudig erkannte er auch jegliche gelungene Leistung an. Den Enthusiasmus, der ihn selbst erfüllte, und der ihn sich jeder Aufgabe mit wahrem

Feuereifer widmen ließ, erwartete er auch von seinen Schülern und Genossen — Lauheit galt ihm als schwerstes Vergehen in Sachen der Kunst. Nur eiserne Thatkraft, war seine Ansicht, vermag den wahren Künstler zu schaffen; die Kraft des Könnens wird uns in der Kunst nicht mühelos, gleichsam wie eine Gunst des Himmels zu Theil.

So wirkte sein Beispiel zündend und begeisternd; die Leistungen des Orchesters belebten sich unter seiner schwungvollen Führerschaft und athmeten ein oft unvergleichliches künstlerisches Feuer. Er war eben, wie Schumann sagt, das Muster eines Concertmeisters, ja als solcher wol sogar unerreicht. Sein Schüler Wilhelmj, gegenwärtig einer unserer ersten Geiger, bezeugt: „Er verstand es oft besser, dem Orchester die Absichten des Dirigenten zu interpretiren, und so zur Aufführung zu bringen, als dieser selbst." Gleichwol war er als eigentlicher Dirigent weniger glücklich, eine Thatsache, die sich während seiner zeitweiligen Uebernahme des Capellmeisteramtes herausstellte; obschon die Singacademie sich während seiner dreijährigen Leitung (1847—50) eines unleugbaren Gedeihens erfreute.

Wie hoch er übrigens in seiner Eigenschaft als Concertmeister auch außerhalb Leipzigs in Ansehen stand, bewies man ihm unter Anderm gelegentlich des Weimarer Beethovenfestes (1870), wo unter einer Elite anerkanntester Geigenkünstler Franz Liszt ihn an die Spitze der Streichinstrumente stellte. Die Wiedergabe gewisser Werke, wie der Beethoven'schen Symphonien, der Cherubini'schen und Mendelssohn'schen Ouverturen, unter seiner Mitwirkung, die auch nach Mendelssohn's frühzeitig erfolgtem Tode dessen Geist und Auffassung im Orchester lebendig erhielt, ward lange Zeit als die einzig mustergiltige angesehen. Die von seiner Hand herrührenden Vortragsbezeichnungen und Ergänzungen in den einzelnen Orchesterstimmen,

die theils ein genauestes Zusammenspiel der Geiger bezwecken, theils (wie in den Blasinstrumenten) den Fortschritten der modernen Instrumentenbaukunst entsprechen sollten, waren allgemein als so werthvolle anerkannt, daß sie von andern Orchestern für Musteraufführungen häufig entliehen und copirt wurden.

Von der Mitwirkung bei der Oper hatte er sich in den letzten Jahren mehr und mehr zurückgezogen, sich nur noch einige wenige, vorzugsweise classische Werke vorbehaltend. Häufig und gern betheiligte er sich dagegen an Kirchenconcerten. Sein Vortrag des Violinsolos in Beethoven's Missa solemnis, in Bach's Matthäuspassion z. B. wird Allen, die ihn gehört, unvergeßlich bleiben. Er war auch der Erste, der das letztgenannte erhabene Werk nach Mendelssohn zur Aufführung zu bringen wagte. Beethoven's Violinconcert verhalf er zur endlichen Anerkennung und musterhaften Wiedergabe, und auch für die Existenz des Mendelssohn'schen E-moll-Concertes sind wir ihm vielfach zu Dank verpflichtet — denn für ihn zunächst wurde es geschrieben. Gerade an seinen Bemühungen für dies Letztere, das, unbeschadet seines anerkannten musikalischen Gehaltes, der modernen Virtuosität nach allen Seiten hin Rechnung trägt, kann man, meint Wilhelmj, seinen Einfluß auf die moderne Geigenliteratur am schlagendsten erkennen.

Nicht minder, als durch seine Thätigkeit als Orchesterführer gereichte er als Quartettspieler und Virtuos dem Leipziger Musikleben zur Zierde. Die von ihm im Gewandhaussaale allwinterlich veranstalteten Kammermusik-Unterhaltungen galten unsern Kunstfreunden als Hochgenüsse, und keiner der berühmtesten Quartettvereine, weder der Florentinische, noch der Müller'sche oder Hellmesberger'sche und wie sie alle heißen, welche die Welt von sich reden machten, hat den Ruhm des von David geleiteten Quartetts in Schatten zu stellen vermocht. Als Virtuos durfte

er, in seiner Blutezeit zumal, die Rivalität der Besten nicht scheuen. Auf deutschem und fremdländischem Boden (namentlich in England) hat er sich verdiente Lorbeeren gepflückt, an Ehren und Auszeichnungen aller Art war er reich und neben den glanzenden Namen Paganini, Lipinski, Ernst, Vieuxtemps, Spohr wird der seine eine bleibende Stelle finden. Nachdem er den Erstgenannten zum ersten Male gehört, zwar hatte er — so erzählt Wilhelmj — das Violinspiel ganz aufgeben wollen. Doch ward zum Heile der Kunst dieser Entschluß nicht zur That; denn geradezu epochemachend wurde sein Wirken für die Geschichte des Violinspiels dadurch, daß er, das breite, sogenannte deutsche Spiel Spohr's weiter ausbildend, die Errungenschaften eines Paganini und der französisch-belgischen Schule mit dem classischen alten Geigenspiele in Einklang zu bringen und eine Verschmelzung derselben anzubahnen suchte. Solchergestalt ward er zum Reformator, ja, wie Wilhelmj ihn bezeichnet, zum „Vater der modernen deutschen Geigerschule".

Und wie als Virtuos nahm David auch als Componist für sein Instrument eine vermittelnde Stellung ein zwischen Spohr's deutscher und der ausländischen virtuosen Schule, indem er der Brillanz der letzteren die musikalische Gediegenheit der ersteren verband. So zeigen ihn seine Concerte mehr der Einen, seine Variationen x. mehr der Anderen zugeneigt. In der einschlägigen Literatur behaupten seine Werke noch immer und weiter hinaus ihren dauernden Werth; die ihnen eigenthümliche Frische der Empfindung, die feine, glänzende Behandlung des Instrumentes, das er wie Wenige durch und durch kannte und zu beherrschen verstand, entfremden sie auch inmitten einer rasch vorwärtsdrängenden, an neuen Erscheinungen nicht armen Zeit, nicht dem Antheil der Gegenwart. Finden sich auch seine fünf Concerte, darunter selbst das treffliche in D-moll, seltener

denn sonst in den heutigen Programmen vertreten, so zahlen doch seine Variationenwerke, seine kleineren Charakterstücke, wie die „Bunte Reihe" op. 30, „Dur und Moll" op. 39, „Aus der Ferienzeit" op. 46—50 (welches letztere der Meister selber noch in letzter Zeit mit besonderer Vorliebe vorzutragen pflegte), zu den beliebtesten Repertoirestücken unsrer Geiger. Seiner Studienwerke vollends, namentlich der unübertroffenen „Violinschule" (3 Bde.), darin er die Summe seiner langjährigen Studien und Erfahrungen niederlegte, kann heutigen Tages geradezu Keiner mehr entbehren, der eine höhere Stufe im Violinspiel anstrebt. In seinen Etüden „Zur Violinschule", op. 44 und 45 läßt er sich wiederum zum Anfänger freundlich herab und leitet behutsam dessen erste Schritte. Fragen wir darum doch die jüngeren unsrer Violinkünstler, was sie ihm nicht Alles danken! Nicht nur die Schaar seiner Schüler, auch die, welche nie in persönliche Beziehung zu ihm getreten, müssen sich durch seine pädagogische Kraft gefördert bekennen.

Als eine Fundgrube praktischsten Lehrstoffes und werthvollster Musik sind ferner seine Bearbeitungen älterer Werke, die theils in seiner „Hohen Schule des Violinspiels", in seinen „Vorstudien" zu derselben, in der „Kunst des Violinspiels", oder den „Concert-Studien für die Violine" gesammelt, theils separat erschienen und meist für den Gebrauch beim Leipziger Conservatorium bestimmt waren, in Aller Händen. Vergessene oder bisher ungedruckte Compositionen Bach's, Händel's und vornehmlich der alten Italiener (Corelli, Porpora, Nardini, Veracini, Tartini, Locatelli u. A.), auch einzelner französischer Meister (Leclair, Gaviniés) brachte er in ihnen wieder an's Tageslicht und zu neuer Geltung, während er zugleich durch neue zweckmäßige Ausgaben und Bearbeitungen vieler Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Schubert's, Spohr's,

Chopin's &c., sowie durch die Wiedergeburt der bis dahin als unspielbar geltenden hieroglyphischen Capricen Paganini's, zu denen er nach Wilhelmj's Ausspruch das Ei des Columbus gefunden hat, seine Verdienste um die Geigenliteratur wesentlich vermehrte.

Daß David als Tonsetzer in erster Linie sein eigenes Instrument bevorzugte, begreift sich, auch war er hier ohne Zweifel am glücklichsten; doch bethätigte er sich überdem nach den verschiedensten Seiten hin, denn auch allerhand Compositionen für andere Instrumente, wie ein Concert für Posaune (op. 4, das, dem bekannten Queißer gewidmet, seiner Zeit viel gespielt wurde), eins dergl. für Fagott (op. 12), 7 Stücke für Pianoforte und Violoncello (op. 34), vierhändige Märsche (op. 37), mancherlei Vocales, ja auch größere Kammer- und Orchesterwerke wurden von ihm geschrieben. Er producirte mit unglaublicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, ob auch die Gesammtzahl seiner mit Opusziffern bezeichneten Compositionen die runde Summe eines halben Hunderts nicht überschreitet. Indeß veröffentlichte er Manches außerhalb der Opusfolge und wie viele seiner Arbeiten blieben Manuscript! Darunter eine Reihe von Streichquartetten, deren einzelne gelegentlich der Kammermusik-Unterhaltungen im Gewandhaus an's Licht kamen; desgleichen zwei Symphonien, von denen die eine im Pensionsfond-Concert am 22. Nov. 1841 unter Mendelssohn's Direction, die andere — über Gothe's Gedicht „Verschiedene Empfindungen an einem Platz" — nach dessen Tode am 19. Oct. 1848 im 3. Abonnement-Concert ihre erste und einzige Aufführung im berühmten Leipziger Concertsaale erlebte. Sie brachten es freilich sämmtlich über einen gewissen Achtungserfolg nicht hinaus; ja die komische Oper „Hans Wacht", die er einige Jahre später, am 18. Sept. 1852, auf der Leipziger Bühne zur Darstellung brachte, ließ selbst

einen solchen noch zu wünschen übrig. Den gespannten Erwartungen, die sich an die dramatische Erstlingsfrucht des beliebten Künstlers knüpften, entsprach dieselbe wenig. Die Kritik (Neue Zeitschrift f. Musik, 1852 Nr. 13) rügt unverholen die unzulängliche Verarbeitung des an und für sich glücklichen Sujets, „die altmodische Form, die holprigen Verse, den blühenden Opernunsinn, die haarsträubenden Unwahrscheinlichkeiten" des von Ernst Pasqué verfaßten Textbuchs. Zwar betont sie anerkennend „die gute Gesinnung, das Streben nach Besserem, das Vermeiden grober Effecthascherei, die tüchtig durchgebildete Künstlerhand", die sich in der musikalischen Behandlung bekunde, und hebt dabei einzelne hervorragende Momente (wie das Quartett Nr. 7 im ersten und das Terzett Nr. 10 im 2 Act) rühmend hervor; aber sie verschweigt auch nicht die fühlbaren Mängel, als Unbestimmtheit des Stils, häufiges Anlehnen an verschiedene Vorbilder, unzureichende Durchführung der Charakteristik und Declamation, „überflüssige Concessionen an den Ungeschmack durch unberechtigtes Einstreuen liedmäßiger Stellen" und dergl. mehr. Genug, nach einem kurzen Eintagsleben verschwand die Oper vom Leipziger Repertoire und der Bühne überhaupt; eine weitere Laufbahn war ihr nicht beschieden.

Nicht viel glücklicher erging es dem Autor mit seinen Liedern, von denen er vier Hefte zu je sechs, als op. 26, 27, 29 und 31 veröffentlichte. Er theilte in dieser Beziehung das Schicksal seines Freundes Moscheles, dessen vocale Lyrik von Anbeginn geringem Anklang begegnete und heute fast ganz vergessen ist; obschon Moscheles' Gesänge, trotz eines gewissen reflectirten, gemessenen Wesens, an Ernst der Auffassung und Streben nach charakteristischem Ausdruck diejenigen des berühmten Violinisten unstreitig überragen. Bei David's Liedern dominirt, wie bei seinem Schaffen im Allgemeinen, das melodische Princip.

Die Clavierpartie beschränkt sich meist darauf, der Stimme mit der harmonischen Grundlage das unentbehrliche Geleit zu geben; um selbständigere Betheiligung, um eine feinere Charakteristik und poetische Auslegung und Ergänzung des Textes, wie sie durch Robert Schumann das unveräußerliche Erbtheil des modernen Liedes geworden, ist es ihr nicht zu thun. Von der neueren, mehr der poetischen Seite ihres Wesens gerecht werdenden Entwickelung unsrer musikalischen Lyrik spürt man hier wenig; es ist das Lied der Vergangenheit, nicht das der Gegenwart, das uns in diesen Gesängen anschaut. Dazu entbehren sie bis auf wenige Ausnahmen allen individuellen Gepräges; die meisten derselben sind stark Mendelssohnisch gefärbt; (man vergleiche nur: „Mir ist als sollt' ich Lilien streun", op. 27, „Nacht", „Mailied", op. 29 u. a.) auch Marschner (z. B. „Wolle Keiner mich fragen", op. 27) und Schubert („Es stürmet am Abendhimmel", op. 26, „Todtengräbers Frühling", op. 29) spielen hier und dort herein; wogegen Schumann nur gelegentlich (wie in dem durch ihn selbst unsterblich gewordenen „Ich kann es nicht fassen, nicht glauben", op. 29) anklingt. Unter den frischesten und eigenartigsten Gaben des Componisten heben wir „Du ruhest unter dem Lindenbaum" und „O, schneller, mein Roß", op. 26, „Herbstlied", op. 31, sowie den „Bänkelsänger Willie", op. 27 hervor, in welch' Letzterem der Volkston in glücklicher Weise getroffen ist.

Eine der zuletzt bekannt gewordenen Arbeiten David's war der für die goldene Hochzeit des sächsischen Königspaares componirte Festmarsch für großes Orchester (op. 42), der am 7. November 1872 im Leipziger Gewandhaus zur Aufführung kam. Im Laufe des nachfolgenden Sommers, des letzten, den er erlebte, bereitete er noch eine Suite Händel'scher Streichconcerte, elf an der Zahl (ein dazugehöriges zwölftes ist schon

früher erschienen), in neuer Bearbeitung, mit Vorzeichnungen versehen, zur Herausgabe vor. Den weiteren Plänen, mit denen er sich trug, hat der Tod ein Ende gemacht, und zahlreiche Manuscripte liegen nun in seinem Nachlasse begraben.

So vielseitig Ferdinand David demnach an der Förderung der Tonkunst Antheil genommen und seine Kräfte in ihren Dienst gestellt, der Schwerpunkt seiner künstlerischen Bedeutung lag gewiß auf pädagogischem Gebiete. Darum preist auch der Berufenste unter Denen, die der Trauer über seinen Hingang Ausdruck gegeben, sein Lieblingsjünger und Verwandter August Wilhelmj*), sein Lehrgenie als die reichste der reichen Gaben und Eigenschaften des seltenen Meisters. Seit Gründung des Leipziger Conservatoriums (Ostern 1843) als erster Lehrer des Violinspiels daselbst angestellt, hat er dreißig Jahre lang zum Ruhme der Anstalt und als einer ihrer stärksten Magnete gewirkt. Die Zahl und der Ruf seiner in aller Herren Ländern verbreiteten Schüler, die ersten unserer jetztlebenden Violinvirtuosen, Joachim und Wilhelmj an ihrer Spitze, legen Zeugniß ab, wie geläufig ihm die schwere Kunst des Bildens und Schulens jugendlicher Talente gewesen. Mit dem ihm eigenen scharfen Beobachtungssinne erkannte er die individuelle Begabung jedes Einzelnen und machte deren planmäßige Ausbildung zu einer Hauptaufgabe des Unterrichts. „Man mußte Alles bei ihm studiren", bezeugt Wilhelmj — „die classischen wie die virtuosesten Sachen — man mußte eben geigen lernen. Denn erst mit der mühelosen Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten beginnt die Möglichkeit des sogenannten geistreichen Spieles!" Anregend und anfeuernd wirkte er auf alle, auch auf kühlere Naturen; die ihn selbst durchglühende Begeisterung für alles

*) Musikalisches Wochenblatt 1873, Nr. 35.

Schöne, für Kunst und Künstlerberuf verstand er in einem Jeden zu erwecken. Allerdings erwuchs ihm aus dieser seiner Lehrthätigkeit der unberechenbare Vortheil, daß er, wie bekannt, das Orchester nach und nach mit Violin-Künstlern zu besetzen vermochte, die er sich selbst herangebildet hatte. Wie hat er aber auch sein Lehramt auf seinem Herzen getragen und ihm mit unablässiger Treue obgelegen! Wie vielen Unbemittelten auch erwies er unentgeltlich die Wohlthat seines Unterrichts!

So vielverzweigt seine Thätigkeit war, die Pflicht gegen seine Schüler ging Allem voran, selbst der Rücksicht auf seine in den letzten Jahren in Folge eines Herzleidens erschütterte Gesundheit. Nimmer, ob er auch rastlos schuf und strebte, that er sich selbst genug; in unablässiger Folge sollte, so forderte er, die ihm eingeborene eiserne That- und Willenskraft sich bewähren. „Nur in der ununterbrochensten, rührigsten Thätigkeit fand er Befriedigung, fand er — wie sonderbar es klingen mag — Ruhe. Er verlor nie eine Minute,“ rühmt Ferdinand Hiller in seinem schönen Nachrufe von ihm. In den freien Augenblicken der Conservatoriumsprüfungen z. B. zeichnete er, wie er denn niemals aufhörte, die von Kindheit an geübte Kunst zu pflegen. Während einer gemeinsamen Rückreise von Prag spielte er seinem Freunde Moscheles im Eisenbahnwagen auf der Geige vor, und hatte er sein Instrument aus der Hand, die Feder bei Seite gelegt, „war ihm die allerbeste Lectüre gerade gut genug“. Auch für Alles, was außerhalb seiner Kunst Bedeutendes geschah und geschrieben wurde, gab er das lebhafteste Interesse kund. „Man muß Alles kennen und womöglich können“, sagte er, — „leisten aber kann man Etwas nur in einem Besonderen!“ So zählte die Leipziger geographische Gesellschaft ihn zu ihren eifrigsten Mitgliedern; in ihren Sitzungen hat man ihn kaum je vermißt. Voll Geist und schlagenden

Witzes, lebendigen, ja feurigen Naturells, sah man in ihm den willkommensten Gesellschafter, wo er auch erschien. Den Seinen war er der treueste Gatte und Vater, seinen Kunstgenossen ein heiterer Gastfreund, ein gewissenhafter Berather, je nachdem man das Eine oder Andere bei ihm zu suchen kam.

Trotz alledem hat es ihm ebensowenig an Gegnern gefehlt, wie den meisten künstlerischen Größen. Sein nervöses Temperament und der damit zusammenhängende häufige Wechsel seiner Stimmungen, sein energisches, vielleicht nicht immer gemäßigtes Auftreten in künstlerischen Angelegenheiten haben ihm manchen Feind geschaffen. Er war ja eine so unmittelbare, impulsive Natur, daß die Eindrücke, welche er empfing, sympathische und antipathische, sich offen und unzweideutig von seinem Aeußeren ablesen ließen.

Auch für die oppositionelle Haltung der Gewandhausdirection gegenüber mehreren der bedeutendsten neueren Kunsterscheinungen hat man ihn vorzugsweise verantwortlich gemacht. Mit Unrecht, wie Wilhelmj meint, der im Gegentheil die Vielseitigkeit und Unbefangenheit seines Urtheils (wie z. B. seine bereitwillige Schätzung der Wagner'schen Werke) anerkennend hervorhebt. Es ist gewiß, seine Kunstideale lagen diesseits der classischen Richtung, und mit Vorliebe hat er ihr immerdar seine Kräfte gewidmet; doch sollte ihm billig kein Vorwurf daraus erwachsen, daß er, dessen Entwickelungs- und Blüteperiode einer früheren Zeit angehörte, das Banner derselben hochgehalten und seinem Bekenntnisse treu geblieben bis zum letzten Athemzuge.

So unausgesetzt, Jahrzehnte hindurch, treuester Berufserfüllung hingegeben, hat Ferdinand David manchen Wechsel in den Musikverhältnissen Leipzigs mit ansehen müssen. Dem frühen Tode Mendelssohn's folgte Schumann's Weggang; dann gingen Hauptmann und Moscheles schlafen — er war der Letzte, der

als thätiger Zeuge einer großen Vergangenheit übrig blieb. Wol klopfte im Herbste des Jahres 1872 der Tod auch an seine Thür — doch ging er noch einmal vorüber: der schwer erkrankte Meister gesundete wieder und ward mit Jubel in Gewandhaus und Conservatorium als genesen begrüßt. Der Arzt hatte gewünscht, er solle dem Kunsttreiben entsagen; aber das konnte er nicht. „Ohne meine Kunst zu leben, wäre ja erst mein Tod," meinte er. Als er im neunzehnten Abonnementconcert das von ihm selbst bearbeitete Bach'sche D-moll-Concert spielte, wollten die Aeußerungen der Dankbarkeit kein Ende nehmen; sein großer edler Ton, der wundervolle Gesang, das jugendliche Feuer seines Vortrags: was wir seit je an ihm bewundert, entzückte uns Alle von Neuem — und eben da nun haben wir ihn zum letzten Male gehört.

Am 14. Juni 1873 verließ er Leipzig, um, wie er dies seit 1870 alljährlich zu thun pflegte, in Tarasp und Klosters in der Schweiz die Badecur zu gebrauchen. Zwei seiner Töchter (er hinterließ deren fünf, von welchen die vier ältesten verheirathet) und sein in England als Musiklehrer lebender Sohn begleiteten ihn. Wenige Stunden vor seiner Abreise noch versammelte er seine Schüler im Conservatorium zum Unterrichte um sich. „Ich muß doch ordentlich Abschied nehmen," entgegnete er einer Freundin, die ihm besorgt davon abrathen wollte. Heiter und anscheinend wohl, erfreute er sich in Tarasp viel am Verkehr mit Berthold Auerbach, dem er schon früher befreundet war. Ohne Musik verging ihm kein Tag; sein Sohn mußte auf dem Clavier sein Spiel begleiten. So probirten Beide in Klosters, wohin David mit den Seinen am 7. Juli übersiedelte, noch das letzte Manuscript, das er daselbst beendete, eine Uebertragung Chopin'scher Mazurken für Violine, und begeistert lauschten die anwesenden Curgäste allabendlich dem

Klänge seiner Geige. Sie überboten sich in Aufmerksamkeiten für den berühmten Meister und hatten noch für den Tag, an dem er der Welt entrissen ward, ein Ständchen als Ueberraschung für ihn vorbereitet. Täglich auch wurden Spaziergänge in die herrliche Umgebung gemacht. Während eines solchen Ausflugs, auf dem Wege nach der Clubhütte am Silvretta, traf ihn plötzlich der Tod. „Da hinauf möchte ich nicht und wenn die zehnte Symphonie von Beethoven im Manuscript oben läge," hatte er, auf den Silvrettagletscher deutend, wenige Minuten zuvor gesagt. Trotz der Anstrengung des Steigens aber fühlte er sich frei und leicht. „Du glaubst gar nicht, wie wohl mir heute ist," versicherte er noch seiner jüngsten Tochter, die an seiner Seite ging. Einige Augenblicke später sank er neben ihr zusammen und hauchte in ihren Armen seinen letzten Seufzer aus. Er hatte geahnt und prophezeit, daß es einmal so kommen würde; Vater und Geschwister waren ihm in ähnlich unerwarteter Weise vorangegangen. Noch kurz vor seiner Abreise hatte er sich während seines letzten Ganges auf den Kirchhof ein „einfaches schwarzes Kreuz mit seinem Namen" als dereinstigen Grabschmuck erbeten, wie er ihm nun auch geworden ist. Drauf lesen wir noch die Worte des von ihm componirten Psalmen: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von denen mir Hülfe kommt", dieselben, welche Pastor Ahlfeld auch als Text seiner Rede am Sarge wählte. „Zu den Bergen" hatte er ja in Wahrheit sterbend seine Augen aufgehoben.

Eine marmorne, in einen Felsblock eingelassene Gedenktafel, von einigen mit ihm gemeinsam in Klosters gegenwärtigen Züricher und Baseler Familien pietätvoll errichtet, bezeichnet die Stelle, wo Ferdinand David am 18. Juli 1873 gestorben. Dieselbe liegt fern ab vom Weltgetriebe, achttausend Fuß hoch am Fuße des Silvrettagletschers, unweit der Hütte des Schweizer Alpenclubs.

Nicht in fremder Erde jedoch sollte er ruhen — seine Kinder haben ihn wieder heimgebracht. Am Nachmittag des 24. Juli ward er unter Theilnahme der gesammten Einwohnerschaft Leipzigs begraben, mit Ehren, wie man sie nur den Großen dieser Welt erweist. Neben Moscheles, dem Freund, der ihm im Leben nahe gestanden, schläft er nun. Im Herzen des dankbaren Leipzig aber leben sie Beide fort, vereint und unvergessen.

Verzeichniß

der von David veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt.

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. vacat.

Op 2. Introduction et Variations brill sur un thème original pour Violon Leipzig, Hofmeister.

Op. 3. Concertino Nr I (A-dur) für Violine mit Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 4. Concertino (Es-dur) p. Trombone de Basso av. Orchestre. Leipzig, Kistner.

Op. 5. Introduction et Variations sur le thème „Je suis le petit tambour", p. Viol. avec Orchestre. Ebend.
Dass. mit Quartett — mit Pfte.

Op. 6. Introduction et Variations sur un thème russe p Viol. avec Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 7. Introduction, Adagio et Rondeau brill p V Berlin, Bote & Bock.

Op. 8. Introduction et Variations sur un thème de F. Schubert (Sehnsuchtswalzer) p Clarinette avec Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op 9. Six Caprices p Viol. seul. Leipzig, Kistner.

Op. 10. Concert Nr. I (Emoll) f. Violine mit Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 11 Introduction et Variations sur un thème de Mozart („Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen") p. Viol. avec Orchestre. Ebend.
Dass. mit Quartett — mit Pfte.

Op. 12. Concertino (B-dur) p. Basson av. Orch. Leipzig, Kistner.
Dass. mit Pfte; — f. Bratsche mit Orchester.

Op. 13 Introduction et Variations sur un thème orig. p. Viol. avec Orchestre. Ebend.
Dass. mit Pfte.

Op. 14. Second Concerto (D-dur) p. Viol. avec Orchestre. Ebd.
Dass. mit Pfte.

Op. 15. Introduction et Variations (Lob der Thränen v. Schubert) p. Viol. avec Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 16. Andante et Scherzo capriccioso p. Viol. av. Orch. Ebend.
Dass. mit Pfte.

Op. 17. Concert Nr. III (A-dur) p. Viol. avec Orchestre. Leipzig, Kistner.
Dass. mit Pfte.

Op. 18. Variations de concert sur un thème orig. p. Viol. avec Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 19 Introduction et Variations brill. sur un thème orig. p. Viol. avec Orchestre. Leipzig, Kistner.
Dass. mit Pfte.

Op. 20. Six Caprices p. Viol. avec Piano 2 Hefte. Ebend.
Dass. für Viol. allein.

Op. 21 Introduction et Variations sur un air écossais p. Viol. avec Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 22. Concert-Polonaise f. Viol. mit Begleitung des Orchesters. Leipzig, Kistner.
Dies. mit Pfte.

Op. 23. Concert Nr. IV (E-dur) für Viol. mit Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. mit Pfte.

Op. 24. 12 Salonstücke f. Viol. u. Pfte. 3 Hefte. Ebend.
Heft 1. Präludium — Scherzo — Tanz — Romanze. Heft 2. Rondo — Ballade — Lied — Marsch. Heft 3. Impromptu — Canon — Ständchen — Capriccio.

Op. 25. Salon-Duett über ein Lied v. E. Haase: „Der kecke Finlay" v. R. Burns, f. Pfte. u. Viol. Ebend.

Op. 26. Sechs Lieder f. eine Singstimme mit Pfte. (1. Liederheft.) Leipzig, Kistner.
An die Waldlerche — Es stürmt am Abendhimmel — Du ruhest unter dem Lindenbaum — Wie Schmetterlinge flink und leicht — Da ringet aus starrer Puppe. — O schneller, mein Roß.

Op. 27. Sechs Lieder f. eine Singst. m. Pfte. (2. Liederheft.) Ebend.
Frische Fahrt — Hauptmann's Weib — Wolle Keiner mich fragen — Schneeglöckchen — Mir ist's, als sollt' ich Lilien streun — Bänkelsänger Willie.

Op. 28. 5 Salonstücke f. Viol. u. Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Notturno — Lied — Capriccio — Romanze — Barcarole.

Op. 29. Sechs Lieder f. eine Singstimme mit Pfte. (3. Liederheft.) Ebend.
Nacht — Im Garten — Mailied — Ich kann's nicht fassen, nicht glauben. — Todtengräbers Frühling — Aufbruch.

Op. 30. Bunte Reihe. 24 Stücke f. Viol. u. Pfte. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.
Scherzo — Erinnerung — Mazurka — Tanz — Kinderlied — Capriccio — Bolero — Elegie — Marsch — Toccata — Gondellied — Im Sturm — Romanze — Allegro agitato — Menuett — Etüde — Intermezzo — Serenade — Ungarisch — Tarantelle — Impromptu — Im russischen Weise — Lied — Capriccio.
Dass. für Pianoforte übertr. v. Fr. Liszt — f. 4 Hde. v. C. Reinecke.

Op. 31. Sechs Lieder f. eine Singstimme mit Pfte. (4. Liederheft.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Johannislied — Dithyrambe — Rothes Röslein — Wann zu singen — Serenade — Herbstlied.

Op. 32. Quartett (A-moll) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcell. Ebend.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. arr.

Op. 33. Psalm: „Mein Aug' erheb' ich", für 2 Soprane mit Pfte. Ebend.

Op. 34. 7 Stücke f Violoncell u. Pfte. Ebend.
Romanze — Capriccio — Notturno — Barcarole — Etüde — Lied — Quasi marcia.

Op. 35. Concert Nr. V (D-moll) f. Viol. mit Orchester. Ebend
Dass. mit Pfte.

Op. 36. Kammerstücke f. Viol. u. Pfte 2 Hefte. Ebend.
Heft 1. Klage — Frisch u. lebendig — Agitato — Scherzo grazioso. — Heft 2. Lied — Notturno pastorale — In polnischer Weise — Saltarello.

Op. 37. Vier Märsche f. Pfte. zu 4 Hdn Ebend.

Op. 38. Sextett (G-dur) f. 3 Viol., Bratsche u. 2 Violl. Ebend.

Op. 39. Dur u. Moll. 25 Etüden, Capricen u. Charakterstücke in allen Tonarten f. die Viol. allein od. mit Pfte.-Begl. zur höheren Ausbild. i. d. Technik u. d. Vortr. 2 Hefte. Ebend.

Op. 40. Trois Impromptus en forme de Valse. Leipzig, Siegel.
Allegretto grazioso — Andante espressivo — Allegro brillant.

Op. 41. Nachklänge Fortsetz. der „Bunten Reihe". 15 Stücke f. Viol. u. Pfte. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.
Heft 1 Poco scherzoso — Langsamer Walzer — Hoffen und Harren — Polonaise gracieuse. — Heft 2. Fröhlicher Abschied — Trennung — Wiedersehen — Ständchen. — Heft 3. Widerspruch — Ballade — Canonisches Scherzo — Jagdscene — Heft 4. Sarabande — An der Wiege — Gigue.

Op. 42. Festmarsch für großes Orchester, für das Concert im Gewandhause zur Feier der goldenen Hochzeit Ihrer Maj. des Königs Johann u. der Königin Amalie v. Sachsen. Partitur u. Orchesterstimmen. Ebend.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn arr. v. C. Reinecke

Op. 43. Suite (Menuett, Gavotte, Siciliano u. Gigue) f. Viol. allein. Ebend.

Op. 44. Zur Violinschule. 24 Etüden f. Anfänger in der ersten Lage m. Begl. einer zweiten Viol. ad lib. 2 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 45. Zur Violinschule. 18 Etüden mit Benutzung der höheren Lagen u. Begl. einer zweiten Viol. 2 Hfte. Ebend

Op. 46 Aus der Ferienzeit. Charakterstücke f. Viol mit Begl. des Pfte. Leipzig, Kistner.
Heft 1. Reiselust — Trennung — Gavotte — Gondoliera — Ländler — Ungarisch.

Op. 47. Aus der Ferienzeit.
Heft 2. Ariette — Bolero — Im Volkston — Tanz — Russisch — Polnisch.

Op. 48 Aus der Ferienzeit
Heft 3. La rabbiata — Gigue — Waldlied — Im Theater — Marsch — Saltarello.

Op. 49 Aus der Ferienzeit.
Heft 4 Capriccio — Ballade — Canzonetta — Kirchenstück — Ungeduld — Traumbild.

Op. 50. Aus der Ferienzeit.
Heft 5. Scherzo — Menuett — Berceuse — Mazurka Im Walde — Ungarisch.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Cadenzen zu Beethoven's Violin Concert op. 61. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Violinschule. (1. Theil: Der Anfänger. 2. Theil: Der vorgerückte Spieler.) Ebend
Dass. französ u. engl.

Liebesschwur f. eine Singst. m. Bgl. d. Pfte. Hamburg, Schuberth & Comp.

II. Bearbeitungen.

Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17 u. 18 Jahrh., zum Gebrauch am Conservatorium d. Musik in Leipzig u. zum öffentl. Vortrag f. Viol. u Pfte. bearbeitet. (23 Nrn.). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
1. Biber, Sonate C-moll — 2. Corelli, Folies d'Espagne. — 3. Porpora, Sonate G-dur — 4. Vivaldi, Sonate A-dur — 5. u. 6 Leclair, Sonaten (Le tombeau u. G-dur) — 7 Nardini, Sonate D-dur — 8 Veracini, Sonate E-moll — 9 u. 10 J. S. Bach, Sonaten E-moll u. G-moll — 11. Hän-

del, Sonate A-dur — 12. Tartini, Sonate D-dur — 13. Vitali, Ciaccona — 14. Locatelli, Sonate G-moll — 15. Geminiani, Sonate C-moll — 16. 17. u. 18. Sonaten ohne Autornamen — 19. Benda, Mestrino, Stamitz, Locatelli, Capricen — 20. Mozart, Andante, Menuett u. Rondo — 21. 22. u. 23. Leclair Andante u. Ciaccona; Sarabanda u. Tambourin; Menuett, Gavotte u. La chasse.

Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrh. Zum Gebrauch am Conservatorium d. Musik zu Leipzig f. Viol. u. Pfte. bearb. 10 Hefte. Ebend.

Heft 1. Leclair, Allegretto, Giga, Adagio, Corrente, Gavotta.
„ 2. Leclair, Allemanda, Aria, Giga, Musette, Gavotta.
„ 3. Leclair, Allegro, Sarabanda, Allegro, Scherzo, Gavotta, Giga.
„ 4. Aubert (père), Aria, Presto, Gavotta, Giga, Presto.
„ 5. Leclair, Largo, Gavotta, Largo, Aria, Giga.
„ 6. Leclair, Sarabanda, Giga, Allegro, Sarabanda, Allegro.
„ 7. Corelli, 3 Suiten.
„ 8. Leclair, Aria, Allegro, Prestissimo, Adagio, Gavotta.
„ 9. Leclair, Aria, Allegro, Giga, Andante, Aria.
„ 10. Corelli, 2 Suiten.

Die Kunst des Violinspiels. Die in den Conservatorien der Musik eingeführten Studien f. d. Viol. von Kreutzer, Fiorillo, Gaviniés, Rode, revid. u. genau bez. Leipzig, Senff.

Concert-Studien für die Viol. Eine Sammlung von Violin-Solo-Compositionen berühmter älterer Meister zum Gebrauch beim Conservatorium d. Musik zu Leipzig genau bez. u. m. Hinweglassung d. Begl. herausgegeben. 3 Hefte. Ebd.

Heft 1. Viotti, 22. 23. 28. u. 29. Concert in C-dur, A-moll, E-moll u. A-moll.
„ 2. Rode, 4. 6. 7. u. 8. Concert in A-dur, B-dur, A-moll, u. E-moll.
„ 3. Kreutzer, 13. 14. 18. u. 19. Concert in D-dur, A-dur, E-moll u. D-moll.

Violin-Concerte älterer Meister (Rode und Kreutzer) zum Gebrauch am Conserv. d. Mus. zu Leipzig genau bez. Offenbach, André.

Violin-Concerte neuerer Meister (Beethoven, op. 61, Mendelssohn op. 64, Ernst op. 23, Lipinski, op. 21). Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und mit Weglassung der Orchesterbegl. herausgegeben. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Unsere Lieblinge. Die beliebtesten Melodien alter und neuer Zeit in leichter Bearbeitung f. d. Viol. (in der ersten Lage) mit Begl. einer zweiten Viol. herausgegeben. Ebd.

Händel, G. F., Concert (G-moll) f. Streichorchester, 2 oblig. Viol. und oblig. Vcell. Für die Aufführungen in den Gewandhaus-Concerten u. zum Gebrauch beim Conservatorium d. Musik zu Leipzig genau bezeichnet und mit einer Schlußcadenz versehen. Leipzig, Senff.

Dass. f. Viol. u. Pfte. übertr.

— Sonate (A-moll) f. Flöte und bezifferten Baß. Für Flöte (od. Viol.) mit Pfte. bearb. Ebd.

Bach, J. S., Suite (D-dur) für Orchester. Für die Aufführungen im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben. Ebend.

Dass. f. Pfte. u. Viol. übertr.

— Vier Violinconcerte (A-moll, E-dur, D-moll und G-moll) für Pianof. und Violine bearb. Leipzig, Rieter-Biedermann.

— 6 Suiten f. Violinsolo bearb. Leipzig, Heinze.

— 6 Sonaten f. Viol. allein. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium d. Musik zu Leipzig m. Fingersatz, Stricharten u. a. Bezeichnungen versehen. 3 Hefte. Leipzig, Kistner.

— Sarabanden, zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig f. Viol. m. Pfte- od. Orgel-Begl. bearb. 2 Hfte. Ebd.

Tartini, Die Kunst der Bogenführung 50 Variationen über eine Gavotte f. Pfte. u. Viol. bearb. Offenbach, André.

Leclair, Sonate f. Viol. und Viola mit bez. Baß. Zum Gebrauch am Conservatorium d. Musik zu Leipzig und zum öffentlichen Vortrag mit Pfte.-Begl. bearbeitet. Leipzig, Senff.

Haydn, Jos. 18 Quartette f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig u. zum Gebrauch beim Conservatorium d. Musik das. genau bezeichnet und herausgegeben. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Haydn, Jos. 31 Trios f. Pfte., Viol u Vcell. Neue Partiturausgabe, zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet. Ebd.

— 6 Instrumental-Duette für 2 Viol. nach Haydn'schen Quartetten (op. 64, 33, 17 u. 50). Leipzig, Seitz.

Rust, 2 Sonaten f. Viol. u. Pfte. bearb. Leipzig, Peters.

Viotti, Violin-Duette. Zur Erleichterung f. Lehrer u. Schüler genau bezeichnet u. herausgeg. 5 Hefte. Leipzig, Senff.

Pleyel, Six petites Duos pour 2 Violons rev. et doigtés. Leipzig, Peters.

Mozart, op. 25. 2 Duette für Viol. und Viola. Genau bezeichnet. Leipzig, Senff.

— 3 Divertimenti f. 2 Viol., Viola, 2 Hörner und Baß (Vcell. und Contrabaß). Für die Aufführungen im Gewandhaus und zum Gebrauch beim Conservatorium d. Musik zu Leipzig genau bezeichnet. Ebd.

Dief. f. Viol. u. Pfte.

— 12 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Neue Ausg., zum Gebrauch am Conservatorium d. Musik in Leipzig genau bez. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— 5 Quintette f. 2 Viol., 2 Bratschen u. Vcell. N. Ausg. zum Gebr. am Conservatorium d. Musik in Leipzig genau bez. Ebd.

— 18 Sonaten f. Pfte. u. Viol. Zum Gebr. im Conservatorium d. Musik u. z. Vortr. im Gewandh. z. Leipzig genau bez. Ebd.

— op. 121, Concert (D-dur) f. Pfte. u. Viol. bearb. Offenbach, André.

— Concertante f. 2 Viol. mit Pfte.-Begl. nach der D-dur-Sonate f. 2 Claviere bearb. Leipzig, Heinze.

— Concert (Es-dur) f. d. Waldhorn mit Begl. des Orchesters. Rev. u. mit einer Cadenz versehen. Leipzig, Forberg.

Beethoven, op. 5. 2 Sonaten (F-dur u. G-moll) f. Pfte. u. Vcell., f. Pfte. u. Viol. bearb. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— op. 17. Sonate (F-dur) f. Pfte. u. Horn, f. Pfte. und Viol. bearb. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— op. 69. Sonate (A-dur) f. Pfte. u. Vcell., f. Pfte. u. Viol. bearb. Ebd.

Beethoven, op 102. 2 Sonaten (C-dur und D-dur) f. Pfte. und Vcell., f. Pfte u Viol bearb. Ebd

— 12 Variationen (Judas Maccabäus) f. Pfte und Viol bearb Ebend

— 12 Variationen (Ein Mädchen od. Weibchen) f. Pfte. u. Viol. bearb Ebd

— 7 Variationen (Bei Männern, welche Liebe fühlen) f Pfte. u. Viol. bearb Ebd

Rode, op 10 Andante u Variationen für Viol mit einer zweiten Viol., Viola u Baß od. Pfte. N. Ausg. mit den Originalverzierungen des Componisten Leipzig, Senff.

Spohr, Violin-Concerte u. Duette (op 2, 3, 9, 28, 30, 38, 47, 67, 70.) rev Leipzig, Peters.

Weber, C M. v., Rondo (aus der Clavierfonate op 24) Perpetuum mobile f. d. Viol. m Begl des Pfte. bearb Leipzig, Heinze.

Moscheles, op. 121 Sonate (E-dur) f Pfte u Vcell, f. Pfte. und Viol eingerichtet. Leipzig, Kistner.

20 Studien f. vorgerückte Spieler nach den Pfte-Studien op 70 v. J. Moscheles, f d. Viol frei bearb Ebd.

Dief. mit vom Comp. hinzugefügter Pfte.-Begl

Schubert, Franz, op 70. Rondeau brillant f. Pfte u Viol Neue Ausg für den öffentl Vortrag u. zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig genau bez Leipzig, Senff.

— Großes Quartett in D-moll f. 2 Viol., Viola und Vcell. op posth N. Ausg revid u genau bez Ebd

— Duos f Pfte u Viol. (op 70, 139, 160 u 162) bearbeitet. Leipzig, Peters.

Mendelssohn-Bartholdy, op. 45 u 58 Sonaten f. Pfte. u. Vcell (B- u D-dur) f Pfte u. Viol eingerichtet. Leipzig, Kistner.

— op 109. Lied ohne Worte für Vcello und Pfte (Nr. 38 der nachgel Werke), f. Viol u Pfte bearb. Leipzig, Senff.

Chopin, op 8 Trio f Pfte., Viol. u. Vcell. N Ausg revid Leipzig, Kistner

— Walzer f. d Pfte., f Viol. mit Pfte.-Begl. bearb 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Adolph Henselt.

Wenn Carl Maria von Weber behauptet: „Das Genie ist universell; wer es hat kann Alles leisten", so lehrt die Erfahrung dem entgegen, daß es nur gewissen auserwählten Genien gegeben ist, auf jedem von ihnen betretenen Gebiete Großes zu leisten, während Andere sich von Natur darauf hingewiesen sehen, den Kreis ihres Schaffens auf engere Grenzen zu beschränken. Universelle Begabungen, wie sie die Natur in Leonardo da Vinci, in Michel Angelo und Raphael, in Göthe, Mozart und Beethoven gebildet, zählen nicht nach Hunderten sondern nach Einzelnen nur; sie erscheinen zu den Höhezeiten künstlerischer Blüte, den Ausdruck und Gehalt ganzer Jahrhunderte in idealer Weise in ihren Leistungen zusammenfassend. Unsere Gegenwart ist der Bildung und Bethätigung solch' universeller Erscheinungen nicht eben günstig. Zu weithin haben Kunst und Wissenschaft im Laufe der Zeit ihr Bereich ausgebreitet, als daß dies nicht eine Theilung der Kraft und Arbeit von Seiten derer bedingte, die sich ihrem Dienst widmen. Ein einziger Blick auf das in reichster Blüte stehende, unendlich vielfältig bebaute Feld der Naturforschung beweist dies zur Genüge, und auch auf künstlerischem Gebiet können wir Aehnliches beobachten. Wo wäre

heute der Meister, der, gleich den Wundergestalten des cinque cento, Bildhauer, Maler und Architect in Einem vereinte, der neben dem Riesenbau eines Sanct Peter die Deckengemälde einer Sixtina, die Marmorgebilde des Moses, der Pietà der Nachwelt als sein unsterbliches Vermächtniß zu hinterlassen vermöchte? Und wer auch wagte es heutzutage eine so allseitige Beherrschung des Gesammtmaterials aller drei Schwesterkünste vom bildenden Künstler zu fordern, wo allein schon die Malerei sich in eine Reihe verschiedener Zweige sondert, deren einen nur sich der Künstler in der Regel als Aufgabe zu erwählen pflegt?

Ganz analog verhält es sich auf dem Gebiet der redenden Künste. Wer gewohnt ist dem Einzelleben der Empfindung nachzugehen, eine einmal angeschlagene Stimmung voll und ganz zum Ausklingen zu bringen, dem wird es selten gelingen, uns im Drama ein raschbewegtes Bild des Lebens vor Augen zu führen, wie es die Bühne fordert. In der Wort- wie in der Tonpoesie gehen Lyriker und Dramatiker nur einmal selten zusammen; denn was der Eine als Gebot erkennt, muß der Andere als Verbot meiden. Unsere besseren lyrischen Dichter haben sich demgemäß auch nur ausnahmsweise durch nennenswerthe dramatische Producte hervorgethan, wie die Meistersänger des deutschen Liedes: Franz Schubert und Robert Schumann, durch dieses, nicht durch ihre Opern, sich den immergrünen Lorbeer gewannen. Hinwiederum ist Richard Wagner ein specifisch dramatisches Genie; denn was er uns an lyrischen Gesangstücken gegeben, fällt seinen epochemachenden Bühnenthaten gegenüber nicht in's Gewicht.

Einige unter unsern neueren Tonsetzern, welche von Haus aus innerhalb einer engsten lyrischen Sphäre ihren Beruf erkannten, zogen es darum vor, dauernd in derselben zu verharren und verzichteten freiwillig darauf, ihre Thätigkeit auf

weitere Gebiete auszudehnen. Nur in Liedern hat der Eine, ausschließlich am Clavier haben Andere zu uns geredet. Aber ob auch das Genre, das sie sich erwählten, klein war, sie selbst wuchsen darin zu einer Größe empor, die — da in der Kunst nicht der außere Umfang sondern die innere Bedeutung eines Werkes über dessen Werth entscheidet — ihnen einen Platz neben den Besten und Edelsten ihrer Kunstgenossen erwarb. Es waren und sind ihrer begreiflicher Weise nicht Viele. Selbsterkenntniß und Selbstbeschränkung, an und für sich schon schwer zu übende Tugenden, reifen sicherlich am schwersten beim Künstler, den ein reges Phantasieleben beherrscht. Unter jenen Wenigen aber steht neben Robert Franz und Frédéric Chopin der Name Adolph Henselt oben an. Wie jene ist auch er ein echtes Kind seiner subjectiv gearteten Zeit, eine Specialität für sich; ja wir erkennen in ihm eine der eigenartigsten Erscheinungen, die unser Jahrhundert überhaupt hervorgebracht hat.

Ein Zeitgenosse Chopin's und Liszt's, wie diese ein unvergleichlicher Beherrscher seines Instrumentes und Held des jungen romantischen Virtuosenthums; ein gefeierter Componist, dessen Weg man mit Blumen und Gold freigebig zu bestreuen bereit war, hat er gleichwol kurz nach Beginn seines Ruhmeslaufs der Welt, die ihn feierte, den Rücken gekehrt und seine Gaben mehr und mehr von ihr zurückgezogen. Was sie bietet: Ruhm und Ehrenpreis — mag es Andern noch so begehrenswerth dünken — schätzte er gering. Ihm gefiel es, die glänzend begonnene Laufbahn eines schaffenden und reproducirenden Meisters gegen die dunklere und entsagungsvollere eines lehrenden und erziehenden zu vertauschen. Nur als solcher noch, und zwar in ausgebreitetster Weise thätig, läßt er der Tonkunst sein Wirken zu Gute kommen; denn auch die Bearbeitungen fremder Werke, auf welche er seit den letzten Jahrzehnten seine Heraus-

gaben beschränkte (ganz ausnahmsweise nur traten in letzter Zeit zwei Original-Compositionen von ihm an's Licht), dienen zum Theil pädagogischen Zwecken. Im Uebrigen verstummte er allgemach so völlig für die Oeffentlichkeit, daß die Jüngeren unter uns ihn mehr als historische denn als eigentlich lebendige, unter uns weilende Gestalt kennen und ehren. Wenige Auserwählte unter den Mitlebenden nur dürfen sich rühmen, Zeugen der pianistischen Meisterschaft Adolph Henselt's zu sein, an deren immer höherer Vollendung er, ob auch seit Decennien jeglicher äußeren Anregung entbehrend, allein sich selbst zur Genugthuung und Lust, sein Lebenlang unablässig arbeitet. An die russische Nation, in deren Mitte er seit nahezu vierzig Jahren lebt, haben wir ihn ja leider verloren; nur als Gast noch kehrt er alljährlich in sein Vaterland zurück, ohne auch dann aus der Stille und Zurückgezogenheit herauszutreten, die ihm Bedürfniß ist. Möge es uns der verehrte Künstler darum verzeihen, wenn der Wunsch, das jüngere Geschlecht zu ihm in lebendigere Fühlung zu bringen, uns veranlaßt, ihn in dem Dunkel, in das er sich zurückzuziehen liebt, aufzusuchen und seinem Leben und Wirken eine eingehendere Betrachtung zu widmen!

Laut Angaben, die wir aus allerauthentischster Quelle schöpften, (ein ziemlich mühseliges Unternehmen bei der Abneigung des Meisters gegen die Oeffentlichkeit!) ward Adolph Henselt am 12. Mai 1814 zu Schwabach bei Nürnberg von protestantischen Eltern geboren. Sein Vater, Ph. E. Henselt, ein aus Sachsen eingewanderter Kattunfabrikant, war zur Zeit an der Stirner'schen Manufactur daselbst betheiligt; seine Mutter, Caroline geb. Geigenmüller, hatte in der Gegend von Weimar ihre Heimat. In seinem dritten Lebensjahr siedelten die Eltern mit ihm und seinen fünf Geschwistern nach München über. Dort starb die Mutter bald darauf, während der Vater durch

Pachtung einer Fabrik sich und den Seinen ein ziemlich kümmerliches Brod erwarb. Der innere Beruf zur Musik that sich schon in aller Frühe mit Entschiedenheit bei dem Knaben kund: eine Ausnahmserscheinung in der Familie, in der keinerlei musikalische Begabung heimisch war. Von seinem sechsten Jahre an unterwies man ihn bereits auf der Geige, während seine Schwester Clavierstunden empfing. Als er aber einst, dem Einstudiren eines Weber'schen Clavierstücks beiwohnend, über dessen Schwierigkeiten seine Schwester nicht hinwegzukommen vermochte, zuversichtlich ausrief: „Ich werde es spielen!“ und auch, obwol nicht einmal mit den Elementen des Pianofortespiels vertraut, die Aufgabe wirklich löste, begann man alsbald auch mit ihm den Clavierunterricht. Es ist bezeichnend für Henselt's künstlerische Richtung, daß gerade Weber's Genius, dem er sich mit so viel Liebe und innerer Verwandtschaft zuneigte, den seinen zuerst erweckte und in seine eigentlichen Bahnen lenkte.

Das musikalische Talent des Knaben gewann sich bald Freunde und eröffnete ihm den Zugang zu mehreren Familien der Stadt. Von unberechenbaren Vortheil für seine weitere musikalische Entwickelung aber wurde es, daß sich ihm, nachdem er eben sein dreizehntes Jahr erreicht, die Gunst einer edelsinnigen und einflußreichen Kunstkennerin, Frau Geheimrathin von Fladt in München, zuwandte. In ihr fand er nicht allein eine verständnißvolle Führerin und Bildnerin in tonkünstlerischer Beziehung, sondern zugleich eine zweite Mutter, die den völlig Unbemittelten in ihr Haus und an ihr Herz nahm. Den größten Theil des Tages brachte er, ihren Unterricht genießend, bei ihr zu. Selbst eine tüchtige Clavierspielerin und Schülerin des Abt Vogler (bezüglich dessen sich Henselt einen Enkel Vogler's nennt), leitete sie seine Pianoforte- und Compositionsstudien

fortan in eigner Person und mit so viel Sorgfalt und Erfolg, daß ihr Zögling sich schon nach Verlauf von nur zwei Jahren vor die Oeffentlichkeit wagen durfte. Am 12. März 1829 gab der vierzehnjährige Adolph Henselt in einem Saale des Odeon in München sein erstes Concert. Er spielte das einleitende Allegro aus Mozart's C-dur-Concert, eine freie Phantasie mit Variationen über Themen aus dem Freischütz und schloß mit einem Rondo von Kalkbrenner. Das erste Debüt, darin er auch seinem Liebling Weber die erste öffentliche Huldigung dargebracht, gelang; denn Publicum und Kritik ließen sich beifällig vernehmen. In einer Münchener Correspondenz der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom selben Jahre (Jahrgang 31, Nr. 26.) heißt es: „Ermunterung, Unterstützung und fortgesetzter Fleiß unter bisheriger und weiterer Anführung werden ihn bald dem Ziele näher bringen." Wie er, dank theilnehmenden Freunden und seiner eigenen energischen Ausdauer, die ausgesprochenen Erwartungen thatsächlich erfüllte, beweist, daß ihm selbst der kunstliebende König Ludwig I. von Bayern, zufolge Frau von Fladt's Fürsprache, seine Gnade in so wirksamer Weise zuwandte, daß es ihm möglich ward, nach dem Rath seiner Lehrerin sechs Monate lang in Weimar Hummel's vollendenden Unterricht zu genießen.

Den eigentlichen Bedürfnissen seiner Natur freilich that der alternde, ganz und gar in der Vergangenheit wurzelnde Meister, bei aller Anerkennung seiner Verdienste, nicht Genüge. Hatte Carl Maria von Weber bereits im April 1814 (in einem Brief an Rochlitz) seine Meinung über Hummel, der dazumal noch allgemein als der erste aller Clavieristen galt, dahin ausgesprochen, daß „das eigentliche tiefere Studium der Natur des Instrumentes ihm ganz fremd geblieben sei", und sein Spiel als die „mechanische Vollendung in der flacheren Spielart" be-

zeichnet, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn dieser um fast zwei Jahrzehnte später noch weiter hinter dem Ideal zurück blieb, dem Adolph Henselt's jugendlich feurige Seele nachstrebte. Er ward nur der Ausgangspunkt für jenen, der mit Chopin, Thalberg und Liszt im Bunde die Hummel-Field'sche Periode zu Grabe trug und das romantische Virtuosenthum mit seinen subjectiveren, pretiösenden Intentionen, seiner souveränen Herrschaft über das Material in erster Linie repräsentirte. Die solide classische Grundlage blieb die einzige Mitgabe, auf die sich Hummel bei seinem genialsten Jünger beschränkte. Im Uebrigen ward dieser gar bald sein eigener Meister; denn seine eigenthümliche Claviertechnik verdankt er — von gewissen Thalberg'schen Einflüssen abgesehen — dem selbsteigegebenen Zeugniß zufolge, nur sich allein.

Noch bevor Henselt im Hochsommer 1832 Weimar verließ, präsentirte Hummel seinen Schüler in einem dortigen Hofconcert, wo er das As-dur-Concert seines Lehrers nach dem Urtheil der Kritik „mit höchster Nettigkeit und großem Ausdruck vortrug". Bald darauf kehrte er nach München zurück und bethätigte bei seinem öffentlichen Auftreten am 29. November im Odeonsaale vor den Musikkundigen nicht allein seine mittlerweile gereifte Virtuosität: er pflückte daselbst auch seine ersten Lorbeeren als Componist. Ein von ihm in Musik gesetztes „Gedicht an Hellas im vierten Jahre seiner Befreiung" von seinem hohen Gönner König Ludwig, das von einem Sänger-Quartett vorgetragen ward, sowie ein von ihm selbst gespieltes, sammt allen übrigen Erstlingswerken später aber vernichtetes Clavierconcert in F-moll nannten zum ersten Mal seinen Namen als Tondichter. Dem „ungewöhnlich ernsten" Charakter des letzteren widerfuhr nun zwar, eben so wie den pianistischen Leistungen des jungen Künstlers, von Seiten der Presse alle Anerkennung;

doch unterdrückt der Berichterstatter unsres Leipziger Musikorgans nicht den wohlgemeinten Rath, daß er „noch tiefer in das Wesen des Satzes eingehen und sich an größere Muster halten solle, um seinen Werken mehr Kraft und Ordnung einzuhauchen.“

Henselt selber war indessen weit entfernt, sich mit den bisherigen Resultaten zufrieden zu geben; zum Freund einer künstlerischen Bequemlichkeitstheorie hatte ihn die Natur nun einmal nicht erschaffen. Ein in ihm nie rastender Vollendungsdrang trieb ihn unablässig aufwärts, zeigte ihm nur immer neue höhere Ziele. Er trieb ihn nach kurzem Aufenthalt in München auch wieder von dannen, um in Wien eifriger denn je fortgesetzten Studien obzuliegen. Wider Wissen und Willen seiner Gönnerin Frau von Fladt verließ er seine Vaterstadt, nunmehr dem eigenen Genius folgend und die Richtung, die sie ihm gegeben, ganz verwerfend. Erst sechszehn Jahre später sah er München wieder, nach dem Tode seiner Lehrerin, die, so dankbar er ihrer Verdienste um ihn eingedenk blieb, es ihm nicht vergeben konnte oder wollte, sich von ihr emancipirt zu haben.

Zwei Jahre lang ging er in Wien bei Simon Sechter, dem berühmten Theoretiker und Contrapunktisten, in die Lehre, sich in der Composition zu vervollkommen, während er sich gleichzeitig den angestrengtesten pianistischen Uebungen hingab. Durch das Beispiel des in Wien concertirenden Thalberg begeistert und angespornt, setzte er all' seine Kräfte ein zum Erreichen einer ähnlichen Meisterschaft und übte manchen Tag zwölf bis sechszehn Stunden lang. Es war ihm — da es ihm mehr um gesangliche Schönheit und Ausdruckswahrheit als um blendende Bravour galt — weniger um Volubilität und Brillanz als um Größe und Fülle des Tons, weniger um Sprung- und Lauffertigkeit als um Elasticität und Spannungs-

fähigkeit der Hand zu thun, vermöge deren er jene eigenthümlich weiten Accordlagen und vollstimmigen Harmonien im gebundenen Spiel ausführte, welche er in seinen Compositionen vorschreibt und die ein mit Henselt's Technik nicht vertrauter Spieler nicht ohne vorbereitende Dehnungsstudien wiederzugeben vermag. Mußte er selber doch, um seiner verhältnißmäßig klein gebauten Hand jene außergewöhnliche Dehnbarkeit abzuzwingen, seine Finger jahrelang eigens zu diesem Behuf dressiren und hielt er doch, wol eben weil diese Spannungen das natürliche Maß überschritten, an der Gewohnheit fest, sich vor seinem jedesmaligen Auftreten viele Stunden lang bis zum unmittelbaren Beginn seines Vortrages vorzubereiten. Je länger er spielte, umso sicherer fügten sich seine Finger seinen Anforderungen, umso mehr genügte er sich selbst. Um seine Nerven möglichst zu schonen, bediente er sich bei seinen Uebungen meist einer stummen Claviatur, wie er sie zu diesem Zweck auch auf Reisen beständig mit sich führte. Mit eiserner Beharrlichkeit und einer Geduld ohne Gleichen nahm er auf ihr all' jene trockenen Fingerkasteiungen vor, denen seine Hand ihre staunenswerthe Kraft und Gleichmäßigkeit der Durchbildung dankt. Er übte immer, gleichviel ob am Tag oder in der Nacht, ob in Gesellschaft oder allein; auf dem Bett liegend, ja sogar zwischen jeder im Concert von ihm vorgetragenen Nummer hatte er sein saitenloses Instrument vor sich.

„Ich kann nicht vergessen", erzählt W. von Lenz („Die großen Pianisten-Virtuosen der Gegenwart", N. Berliner Musikzeitung, 1871, Nr. 32 u. ff.), „wie ich wenige Minuten nach einem der glänzendsten Triumphe des Künstlers, in einem Concerte im Saale des Adels, ihn mit dem Grafen Wielhorski im Künstlerzimmer aufsuchte und wir ihn, inmitten der Fluten einer Concertbewegung, mit seinem stummen Clavier bereits

still beschäftigt fanden. Es war etwas vom Hoffmann'schen Kreisler darin, es war das Glaubensbekenntniß des Künstlers, wie er eben nur Künstler sein, nur sich in seiner Sache angehören wolle; wie er sich in seinen Grenzen wisse. Bedauert hab' ich es oft für ihn, es aber immer als eine seltene Ueberzeugungstreue, als eine Uebertreibung des Pflichtgefühls gegen die Aufgaben der Kunst verstanden, als eine Ausdauer und Charakterstärke, wie sie nur der germanischen Natur eigen ist. Nicht von Allen wurde der Künstler so verstanden, und es war doch nur sein Streben, den immer wieder fliehenden Horizont rein ideal ersehnter Vollendungen, so zu sagen, mit Händen zu greifen!"

Als fertiger Meister, die Mappe von Manuscripten gefüllt, schied Henselt von Wien, ohne zu einem eignen Concert daselbst gekommen zu sein. Nur in fremden Academien hatte er einige Male mitgewirkt. So hatte man ihn 1836 in einem der concerts spirituels Beethoven's C-moll-Concert, in einer Wohlthätigkeitsacademie das Es-dur von Moscheles spielen, sich auch bei den Concerten des Violinisten Jansa und des Cellisten Merk je mit einem Duo betheiligen hören; — dies Wenige war Alles, was Wien an öffentlichen Gaben von ihm empfing. Freigebig im Concertiren war Henselt eben zu keiner Zeit und die Gesammtsumme seiner Concertthaten übersteigt wol kaum die in einem Virtuosenleben gewiß beispiellos geringe Zahl eines Viertelhunderts.

Im Sommer 1836 ging er, Gesundheitsrücksichten halber, von Wien zunächst nach Carlsbad, wo er mit Chopin zusammentraf; spielte später in Pillnitz vor dem sächsischen Hofe und ließ sich, nachdem er auf einem Streifzuge durch Deutschland auch Berlin berührt, ohne sich jedoch zum Concertiren daselbst entschließen zu können, mehrere Monate lang in Weimar,

das er um Hummel's willen besuchte, fesseln. In der Gattin des dortigen Geheimrath Vogel, des Leibarztes von Carl August und Freundes von Göthe, lernte er seine spätere Gemahlin, Rosalie geb. Manger, kennen, mit der er sich ein Jahr darauf, am 24. October 1837, zu Salzbrunn in Schlesien verband. Ihr ist sein wundervolles „Poème d'amour“ gewidmet, das ihm, wo es immer gehört oder gespielt wurde, die Sympathien Aller im Sturm eroberte. „Darauf können Sie reisen!“ hatte schon Hummel gesagt, als er es ihm zuerst vorspielte, — ein Wort, das sich in der Folge glänzend bewahrheitet hat.

Mit Staunen erkannte der alte Lehrer die nun gereifte Größe dessen, der, noch vor wenigen Jahren zu seinen Füßen sitzend, sich kühn auf seine Schultern emporgeschwungen hatte und neuen, selbständigen Bahnen folgte. „Bei mir können Sie nichts mehr lernen“, bekannte er ihm ehrlich und gestand ihm damit sein freies Meisterrecht zu.

Die Bestätigung dessen ließ nicht lange auf sich warten. Ein lauter Entzückensruf über seine Leistungen am Clavier drang, sobald man den Künstler öffentlich und bei Hofe bewundert hatte, von Weimar nach Leipzig herüber, auch dort in der alten Musikstadt höchste Erwartungen erregend. „In den letzten Monaten“, schreibt man der Schumann'schen „Neuen Zeitschrift für Musik“ am 7. December 1836, „war das Losungswort unserer musikalischen Welt, zumal der Clavierspielenden, der Name Henselt. Dieser gewaltige Clavierheros scheint uns in der That alle anderen, welche wir bisher gehört, zu verdunkeln. Er hat sich im Technischen zu schwindelnder Höhe emporgeschwungen. — Wenn sich dieser reichbegabte Künstler künftig noch ebenso herrlich in umfassenderen musikalischen Schöpfungen bewährt, wie er es bereits ganz unverkennbar in den vorhandenen, leider noch ungedruckten gethan hat, so hat die

deutsche Kunst in ihm einen Jünger gewonnen, der ihr neuen glänzenden Ruhm im Fache der Claviermusik bereiten wird."

So proclamirt man mit einem Mal als Herrscher und Meister unter seines Gleichen den Namen dessen, von dem die Welt bisher wenig oder nichts erfahren, dessen kaum die Berichte der Fachzeitungen von München, Weimar, Wien her vorübergehend und ohne auf Außergewöhnliches hinzudeuten, gedacht hatten. Denn auch aus Jena und Dresden, wo Henselt inzwischen erschienen, klang nun begeisterte Kunde von der „an Zauberei grenzenden Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten," dem „seelenvollen Vortrag" und der „Tiefe und Originalität" der Schöpfungen des Künstlers, der urplötzlich aufgegangen war als ein leuchtendes Gestirn am deutschen Kunsthorizonte. Nur in Berlin verhielt man sich kühler und fand, als er im Mai 1837 öffentlich dort auftrat, seine Leistungen hinter den hochgespannten Erwartungen zurückbleibend.

Endlich kam er nach Leipzig, von den ersten seiner mitlebenden Genossen, Mendelssohn und Schumann, auf das Wärmste begrüßt und dem dasigen Kunstleben zugeführt. Mendelssohn selbst übernahm die Direction des von dem gefeierten Gast veranstalteten Extraconcerts mit Orchester und Gesang, während Schumann, nachdem Henselt im engeren Musikerkreise bei Wieck, Proben seines wundervollen Spiels gegeben hatte, das Publicum auf den zu erwartenden Genuß mit folgenden, im Tageblatt vom 29. December 1837 erschienenen Worten vorbereitete: „Einer der gewaltigsten Clavierspieler unserer Zeit, dazu ein Componist voll großer schöpferischer Kraft, tritt heute Abend zum ersten Mal öffentlich in Leipzig auf. Es ist bereits so viel über ihn gesprochen und geschrieben worden, er hat sich in so unerhörter Schnelligkeit einen Ruhm gemacht, daß seine Leistungen allerdings die außerordentlichsten sein müssen, wie sie es auch

wirklich sind. Wir zweifeln nicht, daß Leipzig's Publicum die angeregten Erwartungen vollständig befriedigt, wenn nicht übertroffen und das ausgesprochene Urtheil bestätigt finden wird, welches der Einsender niederschrieb, nachdem er des Künstlers herrliches Talent in engeren Kreisen bewundert hatte"

„Ein hunderthändiges Salve" empfing am Abend — der denkwürdigsten einem in Leipzig's Concert-Annalen — den hervortretenden Meister. Er begann mit Weber's F-moll-Concert, einem Glanzstück seiner Virtuosität, das von ihm gehört zu haben Lenz geradezu als ein Ereigniß im Leben eines Menschen bezeichnet. Es giebt auch kaum etwas Geeigneteres für Henselt's großartiges, heroisches Spiel und noch jetzt gehört es unter seine Lieblingsaufgaben am Clavier. Im Uebrigen standen eine Etüde von Chopin und eigene Compositionen auf dem Programm, darunter die Vöglein-Etüde, das Liebeslied, das Poème d'amour und die Variationen op. 11, sämmtlich zur Zeit nur im Manuscript vorhanden, da erst sein opus 1, die Variationen über ein Thema aus dem Liebestrank, kurz zuvor (im November 1837) im Stich erschienen war. Hier gab er sich ganz und gar in seiner eigensten Sphäre als Sänger auf seinem Instrument, und die „seelenvolle Naivetät" seines Spiels, der liebesehnsüchtige Zug seiner Individualität gelangten zu berückendem Ausdruck.

Das Publicum dankte dem Künstler denn auch durch Hervorruf; gleichwol hielt sich der Beifall in mäßigen Schranken — der Bedeutung des Gastes entsprach er nicht. Möchte das Urtheil des Kenners immerhin seine Leistungen für „ungeheuer und einzig in ihrer Art" erklären und der Berichterstatter des Schumann'schen Organs (Wl.) in beredtester Weise auf den poetischen Werth des von Henselt Dargebotenen hinweisen*)

*) Neue Zeitschrift für Musik 1838, Nr. 2 und 1842, Nr. 32.

— der Mehrzahl einer selbst durch Mendelssohn herangebildeten Zuhörerschaft fehlte doch für das Außerordentliche seiner Erscheinung das rechte Verständniß. Es ist eben eine Eigenthümlichkeit von Henselt's Spiel, daß es mehr für den Kenner als für die große Masse geschaffen scheint; ihm fehlt das Blendende, Hinreißende, was jene willenlos packt und in den Bann nimmt. Eine so enorme Virtuosität dasselbe absorbirt, sie wird — da seine Technik dem gebundenen Stil angehört — nicht allzusehr augenfällig und geht ganz in soliden Claviermusik auf, die mehr in die Nähe als in die Ferne wirkt.

Es war und blieb dies das erste und einzige Mal, daß Leipzig den seltenen Meister öffentlich bewunderte. Wenige Tage später nahm er in Dresden, wol ohne es selber zu ahnen, für lange, ja wie es scheinen will für immer vom deutschen Kunstleben Abschied. Das Geschick hatte in der Fremde eine andere Heimat für ihn bereit und ein Besuch Rußlands, obwol nur als ein vorübergehender beabsichtigt, entschied über seine weitere Zukunft, brachte sein Leben in andere Gleise.

Ueber Warschau, woselbst er mit Vieuxtemps gemeinsam dergestalt enthusiasmirte, daß er in seinem „Souvenir de Varsovie" dankbar ein Erinnerungsblatt zurückließ, traf er in den ersten Wochen des Jahres 1838 in Petersburg ein. „Wie ein Sturm", so wird uns berichtet, „verbreitete sich die Nachricht seiner Ankunft. Auf der Höhe der öffentlichen Meinung, bevor ihr noch Gelegenheit gegeben war zu prüfen, stand hier noch Niemand." Und die Erwartung, so hoch sie gespannt war, ward nicht Lügen gestraft; denn was von Keinem hier gleicherweise gegolten hatte, das galt von ihm: er kam, spielte — und siegte. So ungeheuer aber war der Erfolg des von ihm im großen Theater veranstalteten Concerts, so jeglichen Maßstab im Auslande überragend, daß der Gefeierte den ihm einstimmig

und mit Begeisterung ausgesprochenen Wünschen nachgab und von Deutschland nach der Czarenstadt übersiedelte. Er wurde so bald in derselben heimisch, daß er sie seitdem nur zeitweilig verlassen hat. Die russische Gesellschaft vergötterte ihn und unter ihren ersten, angesehensten Namen fand er seine Freunde und Schüler. Wie er sich schon in München als vierzehnjähriger Knabe, um seiner in dürftigen Verhältnissen lebenden Familie willen, vielfach mit Unterrichtgeben beschäftigt hatte, so ergab er sich jetzt von neuem und in ausgebreitetster Weise dem Lehrberuf. Nur von ihm, bezeugt Lenz, ging fortan am Clavier noch die Rede; in allen maßgebenden Kreisen und bei Hofe concentrirte er den Unterricht in seiner Person und die Kaiserin ernannte ihn zu ihrem Hofpianisten.

Mit seiner Virtuosencarrière freilich schloß er leider kurze Zeit darauf völlig ab. Nur im philharmonischen Verein zu Petersburg, in Moskau, Riga und Dorpat hörte man ihn noch während des nächstfolgenden Jahres — dann verstummte der Gesang seiner Finger und in seinem Virtuosenleben ward es still, ganz still. — Vier kurze Jahre des öffentlichen Pianistenthums, die, wie erwähnt, die unglaublich geringe Zahl von fünfundzwanzig Concerten kaum überstiegen, hatten hingereicht, den Weltruhm Henselt's zu begründen und seinen Namen für alle Zeiten den ersten Meistern seines Instrumentes beizugesellen. Sein heißes Wünschen von ehemals hatte sich erfüllt. Von Thalberg, seinem einstigen Vorbild, hatte man ihm fast allseitig den Vorrang zugesprochen und ihm die edlere, innerlichere Künstlernatur zuerkannt. Nur einen Größeren noch kannte die Welt als ihn: den Einzigen Franz Liszt, der eben zu jener Zeit den Händen Thalberg's die Palme entwunden hatte und als Sieger und Beflügler durch Europa zog, den man heute wie jemals als den Unerreichten kennt und nennt. Als Nebenbuhler von

ihm ist Henselt niemals in die Schranken getreten; er war zu verschieden geartet, um sich mit ihm messen zu wollen oder zu können. Dem universellen Genius Liszt's trat in ihm eine energisch ausgeprägte Individualität durchaus deutscher Bildung entgegen, der, während jener in cosmopolitischer Gewandheit alle Stile beherrschte, nur die heimischen Laute der Muttersprache geläufig von den Lippen gingen.

Zur wunderbaren Vielseitigkeit Liszt's steht Henselt's Exclusivität in auffallendem Gegensatz. Er war zu deutsch, um sich einer fremden Nationalität vollkommen anzuschmiegen, zu subjectiv, in sich selber abgeschlossen, um Anderes als Nächstverwandtes in sich aufnehmen und aus sich zurückstrahlen zu können. So blieb er eine Specialität am Clavier, während Liszt als allumfassender Musikgeist waltete. Seine Technik, sein ganzer künstlerischer Habitus behaupteten standhaft ihre Besonderheit. Nicht eine absolute Gewalt über das gesammte virtuose Material, wie sie Liszt gegeben, sondern eine relative vielmehr war ihm zu Theil geworden, und nicht wie jenem aus einer nie erlebten Kühnheit und Genialität der Bravour, aus einer unerhörten Ausdrucksgewalt, sondern aus der Harmonie und Ebenmäßigkeit, aus der Vollendung der Leistung in sich erwuchs ihm sein eigentlicher Ruhm. Das alte geflügelte Wort von der „flüssigen Architectur" dürfte vornehmlich auf Henselt's Spielweise Anwendung leiden, so plastisch und solid, so fest und sicher gefügt baut sich das von ihm dargestellte Kunstwerk auf. Die Höhe, welche Henselt's künstlerischen Standpunkt bezeichnet, ob sie auch um ein gutes Stück überragt wurde von dem gewaltigen Piedestal, auf dem sich Liszt's einsame Größe erhebt, läßt keine weitere Steigung offen, ihr Gipfel ist erreicht — Henselt, der Virtuos, ist eine in ihrer Art vollendete Erscheinung.

Will man die beiden Meister mit einander vergleichen, so verhalten sie sich etwa zu einander wie das goldene, lebenspendende Sonnenfeuer zum stillen, silbernen Mondenstrahl. Wie sich bei diesem die Gegensätze zwischen Licht und Schatten schärfer sondern, so umfließt dort alle Umrisse ein ruhiges gleichmäßiges Licht; die blendenden Sonnenreflexe fehlen und Alles scheint von milder Klarheit überhaucht.

Nun auf der Höhe der Künstlerschaft, dem Gipfel virtuoser Triumphe angelangt, nachdem ihm Ehren geschehen, deren sich nach Schumann's Worten, kein Mozart zu schämen brauchte, trat Henselt zurück vom Schauplatz, freiwillig ferneren Siegen und dem schönen Vorrecht des ausübenden Meisters entsagend, das reine Wesen des Kunstwerks der Menschheit zu deuten und an der Flamme der eigenen Begeisterung tausend und abertausend Seelen zu entzünden. Zehn Jahre später überraschte Liszt die Welt durch einen gleichen Schritt. Aber er that ihn siegesmüde, nach einem fünfundzwanzigjährigen Ruhmeslauf, während Henselt noch im Beginn desselben stand.

Alle wiederholten Versuche, den Ruhmgekrönten zu erneutem Hervortreten zu vermögen, scheiterten an seinem hartnäckigen Widerstand; selbst das denkbar glänzendste Anerbieten wies er unentwegt von sich. Es ist nicht seine Art, einem einmal gefaßten Entschluß untreu zu werden; er ist ernst und fest im Beharren wie nur irgend Einer. Gleich Chopin, dem ihm in vieler Beziehung verwandten Künstler, erfüllte ihn der Gedanke, mit seiner Kunst vor ein großes Publicum zu treten, von jeher mit einer nervösen Abneigung, die sich allmälig bis zur Unüberwindlichkeit steigerte. Er weiß, daß der Concertsaal weniger als der Privatkreis, das Zimmer das für ihn geeignetste Terrain, der Schauplatz zur Entfaltung seiner ganzen Ueberlegenheit ist. Erst wenn die Rücksicht auf Programm und Zeitmaß, ja selbst

auf die Zuhörer ihn nicht beengt, schwingt er sich zu seinen höchsten Leistungen auf. Je mehr er giebt, desto höher nur wächst ihm die Kraft und „sein Letztes ist stets sein Gewaltigstes." Erst wenn er der Außenwelt und seiner selbst vergißt, wenn seine künstlerische Seele allein thätig ist und gleichsam einem höheren Geheiß zu Folge ohne Rast und Ruhe producirt, giebt er sein Bestes, Ureigenstes. In solchen Momenten höchster Extase, wo er sich seinem Ideale näher fühlt, geschieht es dann oft, daß er das eben Gegebene wie traumverloren, unbewußt wiederholt oder auch leise zu singen anhebt, die gespielte Melodie mit seiner Stimme verdoppelnd. Zu solcher Stunde muß man ihn hören, um den rechten Maßstab für seine ganze Größe zu finden. Er selber freilich ist auch dann noch nicht befriedigt; denn wann wäre er es überhaupt je? Ein faustischer Zug seines Wesens, der verzehrende Drang seiner Seele nach idealer Vollendung raubt ihm, selbst inmitten des höchsten Triumphes, die Krone des Augenblicks, läßt ihn seiner Thaten nie und nimmer froh werden. Dem gleichen verhängnißvollen Zug ist einer unserer besten jüngeren Musiker zum tragischen Opfer verfallen: mit seinem Herzblut und Leben hat ihn Carl Tausig bezahlen müssen. Wem er zur Mitgabe geworden, der scheint eben berufen mehr Dornen denn Rosen auf seinem Pfade zu pflücken und jeder Schritt vorwärts bezeichnet nur neuen Kampf, neues Entsagen.

Nur im engsten Kreise noch, als sein Freund oder Schüler, fand man hinfort Gelegenheit Henselt's Spiele zu lauschen. Man drängte sich zu den Matinéen, die er allsonntäglich zur Winterzeit in seinem Hause veranstaltete. Da spielte er stundenlang, oft ohne Unterbrechung, wie für sich selbst, ohne von seinen Zuhörern sonderlich Notiz zu nehmen. Er gab und giebt stets viel, wenn auch nicht vielerlei. Am liebsten spielt er Weber,

dem er sich unter allen musikalischen Genien am befreundetsten fühlt. Mit keinem Andern hat er ein so inniges Herzensbündniß geschlossen als mit ihm, dessen romantischer Geist und durch und durch melodische Weise seinem eigenen Naturell entspricht. Ihm ist die Musik ganz Kunst des Gefühls, die von Seele zu Seele geht. Wo sie über die Grenzen der Empfindung hinweg in das Bereich des speculativen Gedankens hinübergreift, betritt sie Bahnen, mit denen die seinen nichts gemein haben. Darum steht er auch Beethoven, der den Gedanken in der Musik entfesselte und das Unendliche in ihre Sphäre hereinzog, ferner, und zu den Werken seiner späteren Perioden hat er nie in ein näheres Verhältniß zu treten vermocht. Sie erscheinen ihm „gemacht", im Gegensatz zu den frühesten (den Claviertrios op. 1), die seiner Ansicht nach „geworden" sind.

Sein tägliches Brod ist ihm Bach, der Alte und doch „nie Veraltende". Bei dessen Fugen holt er sich Tag für Tag für Finger und Gemüth die nöthige Kräftigung. Der alte Sebastian und die Bibel — er liest die eine nicht minder eifrig als er den andern spielt — sein stummes Clavier und die consequent betriebene schwedische Heilgymnastik erhalten ihm Leib und Seele gesund. Er liebt nur das Gesunde, Naturgemäße, allem krankhaften, sentimentalen oder maßlosen Wesen ist er Feind. Trotz des mild elegischen Grundtons seiner künstlerischen Subjectivität und einem deutlich ausgeprägten Zug Weber'scher Gefühlsromantik und Schwärmerei ist keine Ader von Sentimentalität in ihm. Er ist eine Kernnatur voll Kraft und Saft und schlichter Lauterkeit des Empfindens. Nichtsdestoweniger legt er seit jeher eine tiefe Vorliebe für Chopin an den Tag, mit dessen zarter, vorwiegend melancholisch gestimmter Gefühlsrichtung er sich so nahe berührt und für dessen Einflüsse als Componist er

sich so zugänglich erwies, daß einer unsrer angesehensten Musikkritiker — Louis Köhler — ihn treffend geradezu als den „deutschen Chopin" bezeichnet hat. Wie Jener ist auch er Romantiker und Minnesänger am Clavier. Er singt den Inhalt seiner eigenen Schmerzen und Wonnen und seine Gesänge sind der innigsten Liebe und Hingebung voll; ist doch, meint Schumann, sein ganzes Wesen in Liebe aufgegangen.

Auch Chopin's Dichtungen sind wesentlich erotischer Natur; nur geben sie sich seiner Art und Abstammung gemäß, glühender und träumerischer, wilder und zugleich zarter, graziöser, coquetter und piquanter als die seines deutschen Kunstgenossen. Halb Pole, halb Franzose gestaltet er aus einem leidenschaftdurchzuckten Herzen und feinen, glänzenden Esprit heraus, während Henselt echt deutsch aus der klaren Tiefe seines Gemüths schöpft.

Von Chopin's geistreichen Extravaganzen und Capricen weiß der bei aller Anmuth doch schwerer angelegte Henselt nichts; er ist maßvoller, gehaltener auch im bewegtesten, leidenschaftlichen Ausdruck; bei ihm ruht Alles auf gesünderer Basis. So finden wir nirgends jenen von innerer Reizbarkeit zeugenden nervösen rhythmischen Pulsschlag, jene eigenthümlichen Licenzen des Tempo rubato, jene harmonischen Härten und unvermittelten Sprünge, jene von Schumann als „Häkelperioden" bezeichneten Dunkelheiten, die Chopin charakterisiren. Klar und breit fließt der Strom seines Gesanges; seine Weise ist herzlich, offen und einfach, wo Jener mehr andeutend, versteckter oder auch sprühender spricht. Gemeinsam ist ihnen Beiden eine aristokratische Vornehmheit, eine innere und äußere Eleganz des Wesens und der Manier, die nichts Vulgäres in ihren Kreise aufkommen läßt und Alles, was sie berühren, adelt. Ferner eine innige Schönheit und Wohllautsfülle der Melodie, eine natürliche Grazie, welche selbst das herbste Weh salonfähig macht

und der Liebenswürdigkeit nicht entkleidet. So wurden sie Beide die Lieblingscomponisten des Salons, die Günstlinge der Frauen insbesondere, die sich am Duft ihrer blumenreichen Gewinde ergötzten und berauschten.

Rasch, wie die Kunde seines unvergleichlichen Virtuosenthums durchflogen Henselt's Compositionen die Welt. Sie würden sich, laut Schumann, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden gewesen, wie die Homerischen Gedichte von Mund zu Mund, oder Hand zu Hand fortvererbt haben, in so Vieler Hände waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung. Namentlich Clara Wieck erwarb sich durch Vorführung derselben noch als Manuscript in ihren Concerten große Verdienste. Der ihnen eigene romantische Glanz, jener Wohllaut und Klangzauber, in dem Schumann den Widerhall einer inneren Liebenswürdigkeit erkennt, wie er ihm „in höherem Grade noch nie bei einem anderen Componisten vorgekommen", nahm Alle gefangen, die seine Weisen hörten. Soll doch sein opus 1, die Variationen über ein Motiv aus dem Liebestrank, allein in zehntausend Exemplaren verkauft worden sein, und dennoch gehört es nicht zu dem Ursprünglichsten und Bedeutendsten, was er geschaffen. Chopin'sche, Thalberg'sche und Weber'sche Einflüsse halten darin noch die freie Entfaltung seiner eigenen Individualität in Schranken, ob diese auch hier und dort sichtbar zum Durchbruch gelangt. Ungleich reifer ist sein späteres Variationenwerk op. 11 (mit Orchester), das, bei noch gesteigerten Anforderungen an den Spieler, Eigenthümlicheres, Wechselvolleres und Glänzenderes bringt. Hinwiederum verräth ein als „La première composition d'Adolphe Henselt" viel später erschienenes Rondoletto in D-moll in den Passagen nicht nur die sich auch andernorts vielfach kundgebende Hinneigung zu Weber, sondern auch die Schule Hummel's, des Meisters, für den er — ob

die eigenen Bahnen ihn auch von den seinen abseits führen mochten — sein Lebenlang eine dankbare Pietät bewahrte. Nur die plastische Gestaltung des Ganzen, der schöne Fluß der Cantilene, die Art, wie er mit vollem Brustton zu singen pflegt, gehören schon durchaus ihm selber an, wie sie für sein ganzes späteres Schaffen bezeichnend bleiben. Und es war dies das erste selbständige Werk des Künstlers, das er als achtzehnjähriger Jüngling, während der allerersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes (1832) schrieb. Er hatte die Existenz desselben bereits völlig vergessen, als er viele Jahre später das Manuscript durch eine Münchener Freundin zurückempfing, und ohne daran sonderlich zu ändern, gab er es nachmals noch in den Druck. Die liebenswürdige Frische und Poesie seiner Jugendarbeit muß ihn selber angemuthet haben, obwol er im Uebrigen gegen die Erstlinge seiner tondichterischen Phantasie so streng verfuhr, daß er sie meist erbarmungslos der Vernichtung preisgab. Er übte allezeit die unbestechlichste Selbstkritik und nur das wirklich Ausgereifte, in seiner Weise Vollendete ließ er heraustreten. Die gleiche scrupulöse Sorgfalt im Detail, die seine virtuosen Leistungen kennzeichnet, fehlte auch seinen schöpferischen nicht. Mit deren Ausarbeitung pflegte er sich nicht zu übereilen. „Nie", — so schreibt eine seiner zahlreichen russischen Schülerinnen und Freundinnen — „wird er mit einem Musikstück fertig; immer glaubt er der Execution noch etwas schuldig zu sein. Eine Passage verändern, einen Accord vervollständigen kann ihn wochenlang beschäftigen — und doch klingt nie etwas pedantisch."

Es wäre somit gewiß ein müßiges Beginnen, wollte man seinen künstlerischen Fleiß und den Werth des von ihm Geleisteten nach der Zahl der von ihm veröffentlichten Werke bemessen. Dieselbe hat eben keineswegs eine beträchtliche Höhe erreicht. Seine mit Opuszahlen versehenen Herausgaben, welche

mit Ausnahme einiger Transscriptionen ausschließlich Originalcompositionen umfassen, sind über 40 nicht hinausgekommen*). Alles Uebrige beschränkt sich in der Hauptsache auf Padagogisches, einiges wenige Vocale, das Henselt selber später völlig desavouirte, und Bearbeitungen verschiedener Clavier- und Orchesterwerke.

Die Mehrzahl des frei von ihm Geschaffenen umschreibt nur knappeste lyrische Formen, in denen Henselt Meister ist. Allem voran stehen seine Etüden op. 2 und 5 (zu je 12 Nummern). Sie behaupten einen ersten Rang in der einschlagigen Literatur und sind den Chopin'schen, ohne deren Vorgang sie auch kaum vorhanden wären, ebenso wie den gleichartigen Arbeiten Liszt's vollkommen ebenbürtig. Ueber den Begriff der Cramer'schen Etüde, die mehr das Technische als das rein Musikalische in's Auge faßt, erscheinen sie freilich weit emporgehoben; nicht an den Schüler, sondern an den fortgeschrittenen Spieler wenden sie sich, sie setzen ein schon vollbrachtes Studium voraus. Es sind Gedichte, Lieder ohne Worte, tiefempfundene Stimmungs- und Charakterbilder. Die Passage ist in ihnen zum ideellen Ausdruck verwandt, wie es ja überhaupt als eine Errungenschaft der großen Virtuosenepoche zu betrachten ist, daß sie das Figurenwerk poetisirte und idealisirte, die moderne Passage aus der Leere bloßen Tanspiels oder gymnastischer Uebungen in die Sphäre der Idee erhob. Ein Vergleich zwischen der älteren Passage Hummel's beispielsweise und der neueren Henselt's, Chopin's und Liszt's wie ihrer Nachfolger ergiebt, daß jene

*) Wenigstens nicht innerhalb des deutschen Musikhandels. Die in Rußland bei Stellowsky in Petersburg erschienene Ausgabe seiner Werke nennt zwar 51 opera; aber sie emancipirt sich mehrfach von der in Deutschland gültigen Reihenfolge und nimmt Manches auf, was bei uns ohne Angabe einer Opuszahl veröffentlicht wurde.

durch Fertigkeit und Geschmack in der Ausführung vollkommen gedeckt wird, wozegen diese noch das Hinzutreten eines geistigeren Elementes verlangt und, wie sie im Gefühle ihre Wurzel hat, zugleich eine gefühlvolle poetische Darstellung — nicht lediglich eine correcte — bedingt. Mit der bloßen Bravour — möchte sie auch noch bei dem in der Mechanik stehenbleibenden Thalberg ausreichen — ist es hier nicht gethan. Um Henselt zu spielen, wie er gespielt sein will, muß man mit den Fingern singen, den Tasten ihr ganzes schwellendes Tonvermögen entlocken können; herrscht doch bei ihm, wenn die Musik aus dem innersten Herzen herausquillt, das melodische Princip allenthalben wahrnehmbar vor. Wie Weber, an dessen Harmonik auch seine zerstreuten Tonlagen, Septimen, häufige Vorhalte erinnern, ist er ganz Melodie. Aber seine an und für sich schon reizvollen Gesangsthemen gewinnen noch an Anmuth durch das heimliche Figurenwerk, in das er dieselben hüllt; reifen Früchten gleich treiben sie aus der grünen Zweig- und Blätterfülle hervor. „Seine gebundenen Exercices", bemerkt Louis Köhler treffend, „sein klangspinnendes Legato, sein weicher und doch markvoller Anschlag bei stiller Hand, Alles ist nicht von Henselt gewählt, sondern entquillt seiner eigensten Natur, die überall für das Melodische disponirt erscheint, selbst in der Bravourpassage. Auch im kühnen Modulationszuge bewahrt er noch immer etwas Musikalisch-Decentes, das nicht die Virtuosität an und für sich grassiren läßt, sondern sich an die eigentliche Sache hält: die Musik." Und Schumann hebt in seiner Besprechung des ersten Studienwerks „des gottbeseelten Sängers", wie er ihn nennt, den sorgsamen Fleiß hervor, mit dem er die Bässe und Mittelstimmen behandelt; die Gewissenhaftigkeit, mit der er Alles anordnet, daß sich das Ganze vortheilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und

gehörig unterscheide. Allüberall bezeugt sich der große Meister und Kenner seines Instrumentes, der dasselbe auf das Ausgiebigste zu behandeln, ihm völlig neue Effecte abzuzwingen weiß, und uns, vermöge seiner Herrschaft über das Material, auch da fesselt, wo er uns ein minder gewichtiges Geschenk darreicht. Kein Clavierspieler höherer Ausbildung darf denn auch billigerweise an Henselt vorübergehen, dessen eigenthümliche Technik ein besonderes Studium verlangt. So geben schon seine Etüden für Herz und Hände vollauf genug zu thun. Enthalten die ersten Hefte derselben (op. 2) eine Reihe köstlicher Liebeslieder, deren jedes ein französisches Motto als Aufschrift trägt — darunter die berühmte Vöglein-Etüde in Sexten („Si oiseau j'étais, à toi je volerais“) — so spiegeln die späteren (op 5) objectivere Stimmungen und Bilder wieder. Ein „Elfenreigen“ und „Nächtlicher Geisterzug“, ein „Ave Maria“ und „Danklied nach dem Sturm“, ein „Hexentanz“ und „Eroica“ u. a. m. schließen sich hier in bunter Folge aneinander. Am liebsten aber vernehmen wir ihn doch in seinem ureigensten Genre: im „Liebeslied“ und der „Romanze“; wie immer wo er von Liebeslust und -leid erzählt, ist hier seine Sprache am beredtesten, greift sie am allerunmittelbarsten an unser Herz. Darum ist auch sein hohes Lied der Liebe: das Poëme d'amour (op. 3) Allen in die Seele hineingeklungen, die es jemals hörten; als eine Siegesmusik haben seine sehnsuchtbeflügelten Klänge die weite Welt durchzogen und sich auch die sprödesten, verschlossensten Gemüther aufgethan. Erzählt man sich doch sogar, daß sie einem unglücklichen Duellanten — einem russischen Studenten in Dorpat, der einen andern im Zweikampf getödtet und sich jahrelang zu verbergen gewußt hatte — das reuige Bekenntniß seiner That auf die Lippen zwangen, indem er, von Henselt's Vortrag gerührt, sich freiwillig dem Gerichte stellte.

Selbst wenn Hensel nichts weiter geschrieben hätte als dies eine überflutend gesangreiche Andante mit der triumphirend abschließenden Concertetüde, er würde sich damit allein schon das Recht erworben haben, in den Kreis unsrer besten Lyriker am Clavier einzutreten und als einer der edelsten Bereicherer unsrer Pianofortelitteratur zu gelten. Aber er hat uns außer dem bisher Erwähnten noch eine Reihe wahrer Cabinetstücke geschenkt, kleine, unendlich fein und liebevoll ausgeführte Tonbilder im engen Rahmen, aber voll frischer, auch heute noch unverbleichter Farbenreize. Sein liebliches „Frühlingslied", op. 15, das „Wiegenlied", die Romanze in B-moll, op. 10, die er selber gern als Einleitung zu seiner Vöglein-Etüde spielte, das Notturno „Schmerz im Glück", „Fontaine", op. 6, die Romanze von Thal haben beispielsweise noch nichts von ihrem ersten Duft verloren; sie blühen trotz ihres nahezu vierzigjährigen Alters, noch im vollen Jugendglanz, ob auch an manchen seiner späteren Gelegenheitscompositionen, Tänzen und Salonpiècen der Gang der Zeit minder spurlos vorüberging. Ebenso vermag auch seine Toccatina, op. 25, mit ihrem kunstvollen Detail, der schönen Rundung ihrer Formen und der ihr innewohnenden Lebensfrische, den Clavierspieler dauernd zu fesseln.

Die gleiche Sorgfalt der Arbeit bei aller Unmittelbarkeit der Empfindung und Erfindung zeichnet auch seine drei umfänglichsten Arbeiten aus, mit denen er, Schumann's Mahnung Gehör gebend, aus dem engeren Gebiet der Salonmusik in das der Kammer- und Concertmusik hinüberschritt. Das Duo in H-moll, op. 14, für Pianoforte und Horn (auch Violine oder Cello), das, in einem Satz geschrieben, laut Henselt's eigener Mittheilung seiner Entstehung nach in dessen neunzehntes Lebensjahr zurückfällt, wirkt in Stimmung und Durchführung höchst anziehend und interessant und zeigt in seiner üppigen

Melodienfülle, die einige der glücklichsten Eingebungen des Künstlers umschließt, durchaus die ihm eigene Noblesse der Gestaltung. Bedeutender noch ist das Claviertrio in A-moll, op 24, ein reizend geist- und poesiereiches Musikstück, von echt Henselt'scher Plastik der Bildung und Gesangsfrische. Verräth auch das erste Thema eine gewisse Verwandtschaft mit Mendelssohn, so redet der Autor doch im weiteren Verlaufe seine eigenste, unmittelbarste Sprache. Vom Blatt spielen läßt es sich übrigens nicht; es hat seine eigenen Figuren, die gekannt und geübt sein wollen.

Allerhöchste Anforderungen an pianistische Kräfte stellt vollends das Concert für Piano und Orchester in F-moll, op. 16, das, wiewol schon früher in Deutschland concipirt, zu Beginn der vierziger Jahre in Petersburg vollendet und herausgegeben ward. Es gehört zu dem Schwersten, was überhaupt für Clavier existirt und ist geradezu als der „Culminationspunkt der glänzendsten, einem gut musikalischen Gehalt verbundenen Concertbravour" angesehen worden. „Es ist", meint Lenz, „wie eine Apotheose der alten Schule in neuer Zeit." Als claviristische Leistung freilich und nicht im Vergleich zu Beethoven's Werken derselben Gattung will es betrachtet werden, es ist ein Virtuosenconcert, darin das Clavier dominirt, nicht ein symphonisch behandeltes. Das Orchester spielt dabei eine untergeordnete Rolle; es begnügt sich, in der Einleitung der verschiedenen Sätze ausschließlich das Wort zu führen; dann aber dem Soloinstrument bescheiden die Stimme zu überlassen und nur dann und wann sein Ja und Amen dazu zu sprechen. In naher verwandtschaftlicher Beziehung steht das Henselt'sche Werk zu den beiden Concerten Chopin's, als deren dritter Bruder es leicht angesehen werden könnte, so sehr erinnern sowol die Cantilene als das feine, filigranartige Schmuckwerk an die zart bildende Hand des fremdländischen Meisters, ohne

daß sein deutscher Wahlverwandter darum an seiner Selbständigkeit Einbuße erlitte. Das Concert zeigt Henselt's eigenen Stil und Ausdruck, ist das Resultat seines eigenen großen Pianistenthums. Die Passagen darin sind selbst erlebt und erdacht; sie wachsen auch meist aus dem thematischen Kern heraus, sind eben fast nirgend leere Passagen sondern figurirter Gehalt. Als eigenthümlich fällt die von der üblichen Form abweichende Gestalt des ersten Satzes auf, wo, an Stelle des fehlenden Durchführungstheils, in allerdings nicht ganz legitimer Weise ein von schönen Figuren umspielter Choral eingeführt wird, während die beiden übrigen Sätze sich in den gewohnten formellen Schranken halten und keinerlei ähnliche Freiheiten zu Schulden kommen lassen, wie sie das Gewissen des Kritikers von Profession bedenklich belasten.

Nichtsdestoweniger hat das hervorragende und liebenswürdige Werk von Anbeginn unter den ersten musikalischen Autoritäten seine wärmsten Freunde gefunden. Robert Schumann sprach sich in einem Brief an den Künstler auf das Anerkennendste darüber aus und seine Gattin Clara beeilte sich, dasselbe kurz nach seinem Erscheinen im Leipziger Gewandhaus zu Gehör zu bringen. Auch Liszt und später Hans von Bülow haben es mit Vorliebe gespielt; ja der Erstere soll es seiner Zeit sogar als das Einzige bezeichnet haben, was ihn von neueren Werken seit langem interessirte. Er vollbrachte das Unerhörte, es in einer Leipziger Concertprobe aus dem Manuskript vom Blatt zu spielen, was, nach Henselt's zur Erinnerung daran eigenhändig vermerkten Worten, kein Anderer ihm jemals gleichgethan hat, noch jemals gleichthun wird. Ist doch die Wiedergabe desselben so schwierig, daß der Autor selber sich nie mit der eigenen zufrieden geben wollte und es wirklich auch niemals öffentlich vorgeführt hat. Im Gegensatz zu so vielen seichten Bravour-

compositionen, die, auf Blendung des Hörers ausgehend, ungleich schwerer klingen, als sie in Wahrheit sind, verstecken sich in Henselt's Werke vielmehr ganz ungeahnte Schwierigkeiten. Manches — wie beispielsweise nur zweistimmige Stellen im dritten Satz — ist abnorm schwer, ohne daß man es heraushört, und dennoch ist es keineswegs unpraktisch, sondern völlig claviermäßig.

Wol in erster Linie aus Schwierigkeitsgründen auch erklärt sich, bei unserem doch gewiß nicht übergroßen Reichthum an guten und lebensfähigen Clavierconcerten, das seltene Erscheinen des in Rede stehenden im Repertoire; denn selbst in Leipzig, wo man bekanntlich gerade ältere Namen vorzugsweise zu berücksichtigen und begünstigen pflegt, wurde es im Laufe der letzten zehn oder zwölf Jahre nur dreimal gehört. Wie wenige unserer Pianisten freilich fühlen sich den Bedingungen desselben gewachsen und geneigt, sein mühevolles Studium aufzunehmen; um so weniger sicherlich, als Henselt — nennen wir es nur mit dem rechten Wort! — in Deutschland leider aus der Mode gekommen ist. Es müßte fürwahr völlig unbegreiflich scheinen, daß sich seine Werke, trotz ihrer zum Theil noch unverminderten Lebenskraft, in der Gunst der Musikfreunde nicht sicher genug befestigten, um gegenwärtig im eigenen Vaterlande des Urhebers derselben bis auf geringe Ausnahmen nahezu vergessen zu sein, gäben uns nicht Schöpfungen ähnlicher Richtung (wie viele der Tonwerke Weber's und Mendelssohns) einen traurigen Aufschluß darüber, wie schnell in unsern raschlebenden Tagen der Geschmack auch im Bereich des Klangs sich wandelt, wie das heute hochgehaltene Kunstideal vielleicht schon dem nächstfolgenden Jahrzehnt wenn nicht bereits als überwundener Standpunkt gilt, so doch, weil von unzähligen kleineren Geistern nachgebildet und verbraucht, einem um vieles abgeklärteren Empfinden

begegnet. Die Klänge, die unsere Eltern und Voreltern entzückten, werden fast ausnahmslos nun in dem selteneren Falle auch das Erbtheil unsrer Freuden, daß ihnen ein ewiges, zeitloses Wesen innewohnt. Fort und fort wechseln die künstlerischen Ideale und Ausdrucksformen; man entthront eine Herrlichkeit, oft noch bevor sie am Ende ihrer Tage angekommen und verleugnet eine Schönheit, noch ehe sie verblühte. Was hilft es, daß man sie später zuweilen zurückruft, da die Zeit ihrer Macht und Einwirkung doch unwiederbringlich dahin ist? Und doch liegt dieser Beständigkeit in der Unbeständigkeit, so scheint es, ein natürliches Gesetz zu Grunde. Wer sich darauf beschränkt, das zu schaffen, was innerhalb seiner eigenen Zeit liegt, dem Geist und den Bedürfnissen der von ihm selbst durchlebten Epoche Rechnung trägt, darf sicher auf eine bereitwillige Aufnahme des von ihm Dargebotenen zählen, ihm bleibt die harte Arbeit erspart, den eigenen Idealgestalten erst mühsam jeden Schrittes Breite erkämpfen und erobern zu müssen, — seine Herrschaft aber steht und fällt in der Regel auch mit der von ihm vertretenen Kunstepoche. Nur die Künstler, denen es gegeben ist, nicht nur den Inhalt ihrer Zeit und der ihr vorausgegangenen Entwicklung im Kunstwerk zusammenzufassen, sondern zugleich vorahnend in die Zukunft hinauszugreifen, um deren Dichten und Trachten den Mitlebenden prophetisch zu deuten und künstlerische Möglichkeiten zu verkünden, die erst sehr allmälig vollkommen in die Erscheinung zu treten vermögen, spotten der Flucht der Zeit. Freilich müssen sie die längere, die vielleicht unvergängliche Dauer ihres Ruhms und ihrer Einwirkung erkaufen um den hohen und schweren Preis, der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen so lang sie unter ihnen weilen, unverstanden zu bleiben und meist erst nach ihrem Tode das volle und gerechte Maß ihrer Würdigung zu empfangen. Solch' seherische Genien

weist die Musikgeschichte in Bach, Gluck, Beethoven, Schumann und mehreren der Neueren auf, wogegen z. B. Mendelssohn mehr rückwärts in die Vergangenheit schaut. Auch Weber (es bezieht sich dies selbstredend nur auf den Instrumental- und Vocal-, nicht aber auf den Operncomponisten) und Henselt, sein Nachfolger und Fortsetzer am Clavier, denen Beiden, unbeschadet ihrer romantischen Tendenz, ein classischer Zug anhaftet, sind in der Mehrzahl ihrer Schöpfungen nicht eigentlich über die Grenzen ihrer Zeit hinausgeschritten, so reiche Erfüllung sie deren Forderungen auch gewährten. Leider hörte ja der Letztere, während sein Vorbild Weber später immer ausschließlicher dem ihm von Natur vorgezeichneten dramatischen Beruf Gehör gab, freiwillig mehr und mehr auf, sich im Schwange mit der Zeit zu erhalten und begab sich am Ende aller und jeder Wechselwirkung mit derselben. Ging doch die Zurückgezogenheit Henselt's so weit, daß er, wie er selbst ganz und gar dem Concertiren entsagte, auch den Concerten Anderer, den Opernaufführungen und überhaupt jeder öffentlichen tonkünstlerischen Leistung standhaft aus dem Wege ging. Das rächt sich am Künstler, der, wenn auch zeitweiliger Einsamkeit, so doch sicher nicht fortgesetzter Vereinsamung bedarf, der vielmehr der Berührung mit dem frischen Strom des herrschenden Kunst- und Ideenlebens auf die Dauer nicht entrathen kann, soll nicht der eigene Schaffensquell am Mangel lebendig nährender Zuflüsse verarmen und zuletzt in sich selbst versiegen.

Ganz allein auf sich gestellt, allen anregenden und begeisternden Kunstverkehr von sich weisend, mußte in Henselt nothwendig allmälig der Drang ersterben, von dem, was in ihm war, nach Außen hin Kunde zu geben. Die Scheu vor der Oeffentlichkeit trieb ihn immer mehr in sich selbst zurück und er, der anfangs so froh und freudig aus sich herausgesungen,

der um zu schaffen nur die Hand auf die Tasten zu legen brauchte, und über einen unerschöpflichen Melodienschatz zu verfügen schien, versank allmälig in tiefes, unverbrüchliches Schweigen. Von jeher an eine vielleicht übertrenge Selbstkritik gewöhnt, selbst durch die Macht des Erfolges nicht vom Gegentheil überzeugt, war und ist er wenig geneigt, seinen schöpferischen Leistungen die ihnen gebührende Bedeutung zuzuerkennen. Wiederholt sprach er die harte Anklage aus, daß, was er auch in seiner Jugend versprochen, späterhin zu halten von ihm versäumt worden sei. Wenn er jedoch mit Hans von Bülow die Ansicht theilt, daß der **Virtuos** dem Componisten feindlich sei und beide nicht Arm in Arm eine ernste Kritik in die Schranken zu fordern vermögen, so bekennen wir unserntheils uns vielmehr zu der Meinung, daß Henselt's Pianistenthum viel weniger als sein dauernder Aufenthalt in Rußland seinem schöpferischen Wirken zum Nachtheil gereichte. Die dortige Luft war zu materiell für seine feinorganisirte Künstlernatur, so gut sie ihm äußerlich gedieh, so wohlsituirt er sich fühlte. So sehr ihn die Gesellschaft, in deren Mitte er lebte, vergötterte: seinen geistigen Bedürfnissen blieb doch die nöthige Nahrung versagt. Was hätte er, wäre er Deutschland, dem Mittelpunkt tonkünstlerischer Bewegung, nicht dauernd ferngeblieben, uns nicht Alles noch geben können! Er hätte uns vielleicht noch den „Löwen" gebracht, den Schumann nach den Frucht- und Blütenspenden, mit denen er begonnen, von ihm erwartete. Statt dessen erwählte er sich eine minder glänzende, wenn auch gewiß nicht minder segensreiche Thätigkeit. Statt wie zuvor noch immer in die Weite zu wirken und die ihm verhaßte Oeffentlichkeit mit seinem Ruhm zu erfüllen, erkannte er seine fernere ausschließliche Lebensaufgabe in dem stillen, selbstverleugnungsvollen Beruf eines Lehrers, in der Mission, die edlen und reinen Principien, denen er selber

in seinem Wirken und Schaffen nachgelebt, dem jüngeren heranwachsenden Geschlecht zu Nutz und Frommen seiner Kunst zu vererben. Zum Lehrer — bezeugt seine Gattin — war er geboren, und er ist sich bis heute dieser Bestimmung klar bewußt und übt sie mit Freude und Befriedigung.

Als er 1838 nach Petersburg übersiedelte, kannte man Weber und Chopin kaum. Seine eigene hohe Meisterschaft entwickelte erst das Interesse und bildete den Geschmack während sechsunddreißig Jahren. Sein Verdienst ist es, wenn jetzt in der Petersburger Gesellschaft meistens künstlerisch Clavier gespielt wird; er versteht die frivolste Weltdame mit Ernst zu erfüllen und ihr Achtung vor der Kunst einzuflößen. Bei Wahl eines Lehrers oder einer Gouvernante war es bestimmend, ob sie seinen Unterricht genossen; selbst der Gehalt richtete sich darnach, und so gründete er in dieser Weise oft das Glück von Familien in uneigennützigster Art. Intime Beziehungen zum Hof und der höchsten Aristokratie — Prinz Peter von Oldenburg, der musikliebende Onkel des Kaisers, ist sein bester Freund und seine Familie steht ihm wie die eigene nahe — erhöhen die Macht seines Einflusses.

Seit zwanzig Jahren bekleidet er die Stelle eines General-Musikinspectors der kaiserlichen Erziehungshäuser in Petersburg, Moskau, Charkow, Kiew, Kasan, Odessa. In diesem Wirkungskreise hat er Großartiges geleistet. Er hat den Unterricht musterhaft organisirt, ganze Generationen tüchtig geschulter Lehrer und Lehrerinnen (er zieht die Letzteren, ihrer größeren Gewissenhaftigkeit wegen vor) herangebildet. Allwochentlich besucht er je eine Anstalt in Petersburg; die auswärtigen inspicirt er ein- bis zweimal jährlich, wo ihm dann eine bestimmte Anzahl Schülerinnen vorspielen müssen. In diesen Instituten, in denen Musik immerhin ein Nebenzweig ist, wird fast durch-

gängig besser, gediegener gespielt als auf unseren Conservatorien. Gleichwol erklärt er selbst in den als „Richtschnur für Lehrer und Schüler in den mir anvertrauten kaiserlichen Instituten" von ihm herausgegebenen „Bemerkungen und langjährige Erfahrungen über den Clavierunterricht": „Unsere Anstalten sind keine Conservatorien und sollen keine sein. Unsere Schülerinnen sollen meist als Lehrerinnen wirken, sind bestimmt die musikalischen Autoritäten ganzer Familien, ja ganzer Landstriche zu werden. Darum ist Gründlichkeit des Spiels und Lehrens wesentlichstes Erforderniß." Und „es kömmt bei uns weniger auf glänzendes Vorspielen als auf gründliche Schule an; denn im Besitz der letzteren erwirbt sich das glänzende Vorspielen, sowie auch das prima vista Lesen durch eigenen Fleiß ohne Lehrer."

„Eine Leistung kann noch so elementar sein", heißt es anderwärts, „so darf sie doch nie der Richtigkeit entbehren", und „als heilige Pflicht" gilt es ihm „unsere Jugend vor Oberflächlichkeit zu bewahren". Dabei hält er sich, obwol selber in der strengen alten Schule aufgewachsen und erzogen, von jedem engherzigen Standpunkt sorgfältig fern. „Obschon es gewiß ist", sagt er, „daß classische Compositionen unbedingt die Grundlage alles correcten, soliden und geschmackvollen Spieles bleiben müssen, so bin ich doch keineswegs der Meinung, uns nur einzig und allein auf den Classicismus zu beschränken und das Moderne gänzlich zu verbannen. Im Gegentheil, eine Abwechselung des Classischen mit dem Modernen zur rechten Zeit ist sowol belehrend als anregend; nur muß die Wahl der modernen Claviercompositionen mit Verstand und Umsicht besorgt werden."

Besonderen Nachdruck legt er auf eine gewissenhafte Theorie des Clavierspiels, auf gebundenes und polyphones Spiel, auf den Fingersatz und die elastische Spannungsfähigkeit der Hand. Fünffingerübungen, Scalen, langsame Octavengänge und seine

eigenthümlichen Dehnungsstudien (sämmtlich zuvorderst mit einer Hand ausgeführt) macht er zur täglichen Aufgabe. Er hat auch eine Anzahl mechanischer Fingerübungen: „Exercices préparatoires" (in Petersburg und bei Schlesinger in Berlin 1856) veröffentlicht, welche, charakteristisch für seine eigene Technik, nicht auf Geläufigkeit, sondern auf Fingerkräftigung in gebundener Anschlagfolge abzielen. Er selbst spielt dieselben mit tief und stark in die Tasten fallendem Anschlag, in schwerer, gemessener Tonfolge und zwar — um nicht jede Hand allein zu üben und doch jede für sich zu hören — syncopirt. Der ganz eigene Henselt'sche Anschlag, so wuchtig und zart gebunden, mit breitem orgelartigen Tone, erklärt sich zum Theil aus diesen Studien.

Pädagogischen Zwecken zu Liebe auch entstanden seine Bearbeitungen Cramer'scher, Moscheles'scher und neuerdings Bertini'scher Etüden für zwei Pianos. Außerdem noch vollendete er an Bearbeitungen für ein und zwei Pianoforte: eine Sammlung „berühmter Ouverturen", von Beethoven und Weber, mehrere Beethoven'sche Sonaten, (pathétique, op 13, D-moll, op. 31 und C-dur op. 53, (bei Forberg in Leipzig), As-dur op. 26, Cis-moll, op. 27, appassionata, op. 57, und E-moll, op. 90 (bei Stellowsky in Petersburg erschienen), das Rondo aus Hummel's Concert „Les adieux", zwei Walzer und eine Etüde von Chopin, das Rondo capriccioso, op. 12, von Mendelssohn, sowie das Momento capriccioso, die Sonaten op. 24, 39 und 49, die Aufforderung zum Tanz, die E-dur-Polonaise, das Concertstück und das Duo concertant, op. 48, von Weber und — als das, gleich den Bertini'schen Etüden op. 29 und 32, noch unveröffentlicht gebliebene Ergebniß des Sommers 1874 — Mendelssohn's G-moll Concert. Seine letzten, erst unlängst erfolgten Veröffentlichungen bestehen in zwei Originalcompositionen: einer Etüde in A-moll für Lebert und Stark's Clavierschule

und einem Morgenlied in G-dur, welches für einen Wohlthätigkeitszweck herausgegeben wurde.

Mit Weber's Compositionen hat Henselt, ähnlich wie Liszt, Bülow und Tausig, ein dankenswerthes Verjüngungswerk vorgenommen, das nicht virtuosen Gelüsten, sondern der Liebe zum Meister, dem vertrauten Umgange mit ihm seine Veranlassung dankt. Was zeitlich an ihnen ist und demgemäß auch dem Raub der Zeit verfiel, was unsern modernen Ohren darum in ihnen dünn und verblaßt klingt, hat er durch harmonische Füllung und Hinzufügung einzelner Klanglichter in einer Weise retouchirt, wie Weber, mit Benutzung der neueren Fortschritte in der Claviderbehandlung, es heute etwa selber thun würde. In der Hauptsache beschränken sich seine Aenderungen nur auf das Formelle, den Satz; den gedanklichen Inhalt lassen sie nahezu unberührt. Auch hat er die Originallesart seinen Varianten durchgehends vorangestellt und zwar in großem Notendruck, während er die letzteren bescheiden in kleineren ausführen ließ. Das gleiche Princip verfolgte er mit besonderem Glück auch bei Beethoven's D-moll-Sonate, wo er durch Verdoppelung von Stimmen, accordische Erweiterungen &c., eine schöne Steigerung der Wirkung erzielte.

Seit vielen Jahren schon lagen diese Bearbeitungen in Henselt's Pult fertig vor; er ließ sie auch einzelnen Bevorzugten zu deren höchsten Genuß eigenhändig am Claviere hören; dennoch bedurfte es fortgesetzter und dringlichster Aufforderung, bis er sich endlich (1873) zur Herausgabe entschloß. Die Scheu, für einen „Verbesserer" Weber's — mit dem sein Herz doch eine Art von Cultus treibt — angesehen zu werden, hielt ihn Jahrzehnte lang davon zurück. Bescheidenheit und fromme Pietät bilden eben seine hervorstechendsten Charakterzüge. Mit ihnen gehen eine seltene Wahrhaftigkeit, Treue und scrupulöseste Ge-

wissenschaftigkeit Hand in Hand, die ihn zum geschworenen Feind jeder Uebertreibung, jeder Maßlosigkeit machen. Seine Achtung vor Thatsachen ist unbegrenzt; nur sie erkennt er an. Das beeinträchtigt sein Verständniß für Poesie, für andere Künste. Von der Literatur nimmt er wenig Notiz. Seine Lieblingslectüre ist charakteristisch der „Pitaval", weil das darin Erzählte auch wirkliche Facta enthält. Er ist nüchtern und praktisch im täglichen Leben, in Allem, was nicht Musik ist, — poetisch, leidenschaftlich kommt am Flügel. Gewissermaßen isolirt in der Welt, ohne sich geistig zu zersplittern, ergießt er seine volle Kraft, seine ganze Empfindung in die Musik, in das Instrument. Das ist's, was seinem Spiel einen so unvergleichlich überzeugenden, unmittelbaren Eindruck verleiht. Seine praktische Sicherheit freilich kommt ihm abhanden, so bald er aus seiner gewohnten Sphäre heraustritt. Trotz seines ausgeprägten Sinnes für Thatsachen kann er sich dann nur schwer zurecht finden. Darum haßt er das Reisen und hat nur das Endziel vor Augen, was ihn nicht verhindert ein großer Naturfreund zu sein. Er ist eifriger Spaziergänger und legt täglich, auch im Winter in Petersburg, stundenlange Strecken Weges zu Fuß zurück, indem er sich dabei häufig von seiner Equipage begleiten laßt. Körperliche Strapazen thun ihm wohl, sind seiner kraftvollen, hünenhaften Natur Bedürfniß. Dem zu Folge hält er mit eiserner Consequenz an den allabendlich gewohnten Uebungen in der schwedischen Heilgymnastik fest, wie er sie früher in Gemeinschaft mit Kaiser Nicolaus, Prinz Peter von Oldenburg, dem Großfürsten Thronfolger und Herzog von Leuchtenberg betrieben. Er ist der Einzige unter ihnen, der dies beständig fortsetzte; aber er hat es nun einmal für heilsam erkannt — und „Henselt kommt nie von einer Meinung zurück", wie Lenz behauptet.

Das Gepräge eines festen, bewußten Charakters ist schon

seiner äußeren Erscheinung eigen. Seine Gestalt ist imposant, sein Kopf geist- und ausdrucksvoll, sein Wesen schlicht, von urdeutscher Art. „Als er in Petersburg erschien" — so schildert ihn uns Lenz als Augenzeuge — „war er ganz und gar der germanische Jüngling, der Hüne, der seines Erfolges gewisse Lebensheld (germanischen Zeichens, ohne fremdländische Glätte). Etwas Siegfriedisches lag in seinem Wesen. In seinen sprechenden, immer tiefblickenden Augen las sich etwas von den Nibelungen. Männlein und Fräulein haben sich in dieser Lectüre hüben und drüben berauscht."

Alle Ehrenbezeugungen, so viele er deren erhielt, verfingen ihm nichts; selbst die Vorrechte des Adelstandes, den ihm der Kaiser von Rußland mit dem Wladimirorden verlieh, bedient er sich nirgend; er beschränkte sich darauf, sie auf seinen einzigen Sohn (er ist Hauptmann in russischen Diensten) zu vererben.

Dem russischen Klima, das sich schwächeren Naturen meist gefährlich erweist, leistete die seine kräftigen Widerstand. Er fühlt sich vollkommen behaglich in demselben, während seine Gattin sich schon seit einer Reihe von Jahren gezwungen sah, dasselbe zu fliehen. Sie bewohnte zunächst ihr Rittergut Gersdorf in Schlesien, bis er es nach vierzehnjährigem Besitz verkaufte, und wählte dann Warmbrunn — in dessen Umgegend die angesehene schlesische Familie, der sie entstammt, zum großen Theil ansässig ist — zu ihrem Aufenthalt. In der stattlichen Villa, die Henselt sich daselbst erbaute, bringt er, mit ihr vereint, allsommerlich seinen dreimonatlichen Urlaub zu, im Genusse herzlicher Familienbeziehungen sich von den Ermüdungen des arbeitsvollen Winters erholend und für neue Mühen neue Kräfte sammelnd. Einige wenige nächste Freunde nur finden Zutritt in dem engen Bann, den er hier wie in Petersburg um sich zieht. Aber auch während dieser Ruhezeit rastet er nicht.

Da sinnt er auf neuen Lehrstoff, neue Bearbeitungen, wie sie seinen Schülern frommen könnten, — und wann verging ihm ein Tag, wo er der altgewohnten Uebungen auf einem fast bis zur Unhörbarkeit abgedämpften Clavier, mit dem er die früher benutzte stumme Claviatur vertauschte, und seiner musikalischen Andacht bei Sebastian Bach vergäße, die ihm so unentbehrlich geworden, wie die Luft zum Athmen? Um so bitterer gewiß mußte es ihn treffen, als ein unglücklicher Fall, der den Bruch seines linken Arms am Gelenk zur Folge hatte, ihn seit December 1874 des Gebrauchs einer Hand gänzlich beraubte und ihn, den unermüdlich Thätigen, viele Monate hindurch zu unfreiwilliger Ruhe zwang. Hoffen wir nur, daß die sommerliche Rückkehr in die deutsche Heimat heilbringend für ihn werden und seiner kranken Hand die Gesundung verleihen möge, deren er bedarf, um seiner souveränen Herrschaft über das Instrument zu walten!

Lehren und üben: das sind ja die beiden Pole, um welche sich seine tonkünstlerische Existenz bewegt; das sind die Freuden und Genüsse des Meisters, der so oft als der melodiereichste Sänger seiner Epoche, als der „tonvollkräftigste" aller Virtuosen genannt worden ist. Wo kennt die Geschichte der Kunst eine zweite, dem ähnliche Erscheinung? Fürwahr, sie darf es beklagen, daß Adolph Henselt aus der Reihe der schaffenden und ausübenden Musiker vorzeitig sangesmüde herausgetreten; doch wenn sie die Summe seines Tagewerks wägt, dann wird sie auch seinem stillen gesegneten pädagogischen Wirken die gerechte Schätzung angedeihen lassen und ihm ein höheres Maß der Würdigung zuerkennen, als Manchem, der seine innere Befriedigung dahingab für äußere Gunst und Ehren und in den Kränzen, die die Mitwelt windet, seinen höchsten Lohn erblickt!

Verzeichniß

der von Henselt veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt.

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Variations de concert sur l'opéra L'elisire d'amora de Donizetti („Jo son ricco") pour Piano. Nouv. Ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. zu 4 Hdn einger.

Op. 2. Douze Etudes caractéristiques de concert. 2 Liv Leipzig, Hofmeister.
Heft 1. Orage, tu ne saurais m'abattre — Pensez un peu à moi, qui pense toujours à vous — Exauce mes voeux! — Duo (Repos d'amour) — Vie orageuse — Si oiseau j'étais, à toi je volerais!
Heft 2. C'est la jeunesse, qui a des ailes dorées — Tu m'attires, m'entraines, m'engloutis — Jeunesse d'amour, plaisir céleste, ah tu t'enfuis, mais la mémoire nous reste — Comme le ruisseau dans la mer se repand, ainsi ma chère mon coeur t'attende — Dors-tu, ma vie? — Pleins de soupirs, de souvenirs, inquiet hélas! le coeur me bat.
Dief. zu 4 Hdn. einger.

Op. 3. Poème d'amour. Andante et Etude concertante (H-dur) p. P. 2ème Ed Berlin, Schlesinger.
Dass. zu 4 Hdn einger.

Op. 4. Rhapsodie (F-moll) f. Pfte. Dresden, Meser.

Op. 5. Douze Etudes de salon (2ème Suite) p. P. 2 Liv. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Heft 1. Eroica — G-dur — Hexentanz — Ave Maria — Verlorne Heimat — Dankfied nach Sturm.
Heft 2. Elfenreigen — Romanze mit Chorrefrain — A-dur — Entschwundenes Glück — Liebeslied — Nächtlicher Geisterzug.

Op. 6. Deux Nocturnes (La fontaine — Schmerz im Glück) p. P. Berlin, Schlesinger.
Nr. 1 zu 4 Hdn. einger.

Op. 7. Impromptu (Nr. 1 C-moll) p. P. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. zu 4 Hdn. einger.

Op. 8. Pensée fugitive p. P. Ebend.
Dass. zu 4 Hdn. einger.

Op. 9. Scherzo (H-moll) p. P. Ebend.
Dass. zu 4 Hdn. einger.

Op. 9. Nr. 2 u. 3. Deux Romances du Comte M. Wielhorsky transcr. p. P. Mainz, Schott.

Op. 10. Romance (B-moll) p. P. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. zu 4 Hdn. einger.

Op. 11. Variations de concert sur l'air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opéra Robert le diable de Meyerbeer p. P. avec accomp. de l'Orchestre. Ebend.
Dass. mit Quartett — f. Pfte. allein u. zu 4 Hdn.

Op. 12. vacat *)

Op. 13. Nr. 1. Air russe transcr. p. P.
„ 2. La gondola
„ 3. u. 4. Cavatine et Barcarole de l'opéra „Ruslan et Ludmilla" de Glinka.
„ 5. Air de Balfe transcr.
„ 6. Mazurka et Polka
(Nr. 1–6: Berlin, Schlesinger.)

*) Die opera 12, 21, 26, 27 u. 38 sind im deutschen Musikhandel nicht erschienen; dagegen findet sich op. 16 zweimal vertreten.

Op. 13. Nr. 7. Rakoczy-Marsche.
,, 8. Nicolai-Marsche.
,, 9. Polka brillante.
,, 10. Romance russe de Tanéeff
} Berlin, Schlesinger.
Dies. zu 4 Hdn. einger.

Op. 14. Duo (H-moll) für Pfte. u. Horn od Cello od. Viol. Wien, Mechetti.

Op. 15. Frühlingslied f. Pfte. (A-dur). Ebend

Op. 16. Concerto (F-moll) p. Piano av. Orchestre. Leipzig, Breitkopf & Härtel — Dasselbe mit Quintett — mit einem zweiten Piano od. f. Pfte. allein.

Op. 16. Tableau musical. Fantaisie (Air bohémien-russe) suivie d'une mélodie champêtre originale p. l. P. Hamburg, Schuberth & Comp.

Op. 17. Deuxième Impromptu p. l. P. Wien, Mechetti.

Op. 18. Quatre Romances p. P. Ebend.

Op. 19. Transcriptions sur des thèmes de Weber (Oberon, Freischütz u. Euryanthe) p. l. P. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Choeur des elfes
,, 2. Choeur et Ballet
,, 3. Chant des Néréides
,, 4. Grand air de Rezia: „O Hüon mein Gatte"
} Oberon.

,, 5. Scene et gr. air de Max: „Nein länger trag' ich nicht". Nouv. Ed.
,, 6. Gr. air d'Agathe: „Wie nahte mir der Schlummer". Nouv. Ed.
} Freischütz.

,, 7. Duo: „Nimm hin die Seele mein".
,, 8. Duo: „Unter ist mein Stern".
,, 9. Gr. air d'Adolar: „Wehen mir Lüfte".
,, 10. Introduction. „Dem Frieden Heil".
} Euryanthe.

Op. 20 Pressentiment Romance du Comte M. Wielhorsky p. l. P. Berlin, Schlesinger.

Op. 22 Deux Romances russes de Soumarokoff (F- u. A-dur) transcr. p. l. P. Ebend.

Op. 23. Grande Marche funèbre du Gr. Duc Michael p. l. P. Ebd. Dersf. für 4 Hnde.

Op. 24. Trio (A-moll) p. P., Viol. et Vcelle. Hamburg, Schuberth & Comp.

Op. 25. Toccatina p. l. P. Berlin, Schlesinger.

Op. 28. Deux petites Valses (F- u. C-dur) p. l. P. Leipzig, Siegel.

Op. 29. Cadence p. l. Concert C-moll de Beethoven. Berlin, Schlesinger.

Op. 30. L'aurore boréale. Valse brill. p. l. P. Ebend.

Op. 31. Ballade p. P. Ebend.

Op. 32. Nocturne (As-dur) p. P. Ebend.

Op. 33. Romance russe d'A. Dargomyjsky, transcr. p. P. Ebend.

Op. 34. Troisième Impromptu p. P. Illusion perdu. Ebend.

Op. 35. Marche du couronnement d'Alexandre II. p. P. Ebend.

Op. 36. Valse mélancolique p. P. Breslau, Hainauer.

Op. 37. Quatrième Impromptu (D-dur) p. P. Berlin, Schlesinger.

Op. 39. Morgenständchen f. Pfte. transcr. Leipzig, Siegel.

Op. 40a. Deux Romances russes transcr. p. P. Ebend.
 Nr. 1. G-moll (du Comte Koncheleff-Besborodko)
 „ 2. Des-dur (de la Princ. Kotschoubey)

Op. 40b. Nr. 1. Duo pour le chant transcr. p. P. Ebend.
 „ 2. Der Abendstern. Lied v. Peter, Prinz v. Oldenburg, überttr. f. d. Pfte. Ebend.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl*).

Rondoletto (D-moll) p. l. P. La première composition d'Adolphe Henselt. Mainz, Schott.

Souvenir de Varsovie. Valse brill. (As-dur) p. P. Leipzig, Hofmeister.

*) Einiges wenige für ein- und mehrstimmigen Gesang, was Henselt früher veröffentlichte, betrachtete er später als nicht vorhanden.

Romance de Thal transcr p 1 P. Hamburg, Schuberth & Comp. Daff. f. 4 Hde

Das ferne Land. Melodie transcr p 1 P. Ebend. Daff. f. 3 Hde.

Chant sans paroles p 1. P. Leipzig, Stoll.

Wiegenlied (Ges-dur) f. Pfte. Wien, Rechetti.

Sophie-Polka f. d. Pfte Petersburg, Stellowsky.

„Mi manca la voce" Quatuor de l'opéra Moise de Rossini, transcr. p. 1. P. Ebend.

Etude (A-moll) f. d. Pfte. In der Clavierschule v. Lebert u. Stark erschienen. Stuttgart

Morgenlied (G-dur) f. d. Pfte. Zum Besten der Verunglückten in Samara und der Abgebrannten in Chicago musical college erschienen Petersburg

Exercices préparatoires p. 1 P. Berlin, Schlesinger.

Exercices préparatoires à l'usage des établissements Impériaux d'éducation. Petersburg, Stellowsky.

Einige Bemerkungen und langjährige Erfahrungen über den Clavierunterricht. Als Richtschnur für Lehrer und Schüler in den mir anvertrauten kaiserl. Instituten und zur Belehrung aller daran Theilnehmenden. Petersburg (Ausschließlich im russ. Musikhandel erschienen.)

II. Bearbeitungen.

A. Für Clavier allein.

Célèbres Ouvertures. Arrangem d concert. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Der Freischütz.
„ 2. Oberon.
„ 3. Euryanthe.
„ 4. Coriolan.
„ 5. Egmont

Beethoven, op. 13. Sonate pathétique, interprétée, doigtée et accompagnée de remarques explicatives concernant l'exécution à l'usage des établissements Imperiaux d'éducation de demoiselles nobles en Russie. Petersburg, Stellowsky.
— op. 26. Sonate As-dur interprétée etc. Ebd.
— op. 27. Sonata quasi fantasia, Cis-moll. Ebd.
— op. 31. Sonate D-moll. Ebd.
— op. 53. Sonate C-dur. Ebd.
— op. 57. Sonata appassionata. F-moll. Ebd.
— op. 90. Sonate E-moll. Ebd.
op. 31 u. 53 erschienen auch in deutscher Ausgabe. Leipzig, Forberg.
Hummel, op. 110. Rondo aus dem Concert: Les adieux, mit Varianten, erläuternden Vortragszeichen und Fingersatz für den Solovortrag bearbeitet und für die Institute der adl. Fräulein in Rußland herausgegeb. Petersburg, Stellowsky, u. Berlin, Schlesinger.
Mendelssohn-Bartholdy, op. 12. Rondo capriccioso. Petersburg, Stellowsky.
Weber, C. M. v. Ausgewählte Werke für das Pfte., mit Varianten, erläut. Vortragszeichen und Fingersatz bearb. und herausgegeb. Berlin, Schlesinger.
— op. 12. Momento capriccioso.
— op. 24. Sonate C-dur.
— op. 24. Daraus Rondo: Perpetuum mobile.
— op. 39. Sonate As-dur.
— op. 49. Sonate D-moll.
— op. 65. Aufforderung zum Tanz.
— op. 72. Polonaise E-dur.
— op. 79. Concertstück F-moll.
Cramer, J. B. 84 Etudes en quatre livraison. Petersburg, Stellowsky.
Chopin, op. 69. Deux Valses (As-dur u. H-moll) p. l. P. doigtées et arr. à l'usage des Instituts des démoiselles nobles en Russie. Berlin, Schlesinger.

B. Für zwei Pianoforte.

Beethoven, op. 13. Sonate pathétique, arr. à l'usage d. établissem. Impér. d'éducation des démoiselles nobles en Russie. Leipzig, Forberg.
— op. 27. Adagio et Allegretto de la Sonate Cis-moll. Berlin, Schlesinger.
Weber, C. M. v. op. 48. Duo concertant. Ebd.
Cramer, 50 célèbres Etudes. 6 Liv. Ebd.
Moscheles, op. 70. Etudes célèbres. Petersburg, Stellowsky.
Chopin, op. 25. Nr. II. Etude. Ebd.

— — —

Robert Franz.

Ist zum Verdruß unsrer zeitgenössischen Künstler oft genug die Behauptung aufgestellt worden, daß wir in einer Periode musikalisch-poetischen Epigonenthums leben und daß die gegenwärtige Epoche sich zur classischen verhalte, wie der zu Thale leitende Abhang einer Berghöhe zu deren himmelanragendem Gipfel, so hat man doch, selbst von conservativster Seite, die Vervollkommnung einer Kunstgattung als Gewinn moderner Bestrebungen anerkannt: das Lied wenigstens, wird gesagt, führten neuere Meister über den von den Classikern erreichten Standpunkt hinaus. Wol haben unsere Sangesfürsten Beethoven und Göthe uns, wie allenthalben, so auch auf dem Gebiet der Lyrik vollendetere Gaben gereicht als je ein Anderer, der vor ihnen kam. Dem ungeachtet vermochten sie ihre Mission nicht in Ausbildung der reinen Empfindungspoesie zu erblicken; die Pflege und Entwickelung des Liedes überließen sie den Nachgeborenen. Und in der That, wenn man nach den verschiedensten Richtungen hin das kostbare Erbgut dieser Erhabenen ausgebeutet: im Bereich des Dramas und der Symphonie, des Epos und der Kammer- wie der Kirchenmusik emsig ihren Spuren nachgegangen, so hat sich die moderne Zeit doch

keiner von allen Kunstarten mit gleicher Vorliebe bemächtigt als der des Liedes. So thatkräftig sich unser Geschlecht in der Jüngstvergangenheit erwiesen, und so sehr dies vielmehr auf einen Aufschwung der dramatischen Schöpferkraft im deutschen Volke schließen ließe — wir haben in den fünf letzten Decennien doch nur in einer vorwiegend lyrischen Periode musikalischer und dichterischer Entwicklung gelebt. Die besten unter den neueren Dichtern, von Uhland, Rückert, Eichendorff, bis auf Heine, Lenau, Geibel u. A., haben sich im Lied ihren eigentlichsten Ruhm gewonnen. Ganz ähnlich ist es im Reiche der Tonkunst bestellt. Als Vertreter des musikalischen Dramas nach Beethoven bleiben uns wenig mehr als die drei glänzenden Namen: Weber, Marschner und Wagner, zu nennen. Weiter schon dehnt sich der Kreis der jüngeren Symphoniker; auch an Kirchencomponisten und musikalischen Epikern fehlt es nicht. Sie alle aber haben sich ausnahmslos auf dem Feld der Lyrik den immer grünen Lorbeer gepflückt.

In eben dieser Erscheinung: der Rückkehr von Poesie und Musik zu ihren ersten Ausgangspunkten, den naiv-lyrischen Elementen, die freilich nun von bewußteren Grundlagen getragen werden, erblicken kunstphilosophische Geister, wie Robert Franz, die Vollendung des Kreislaufes der bisherigen Kunstentwicklung, den Abschluß des ganzen bisherigen Kunstschaffens. Sie erwarten erst von neuen, die jetzige Weltanschauung umgestaltenden Ideen das Wiedererwachen der Künste zu selbständigerem Leben. Wer dieser Ansicht beipflichtet, wird nothwendig in der modernen Lyrik, namentlich im Liede, ein sehr ernstes Moment erkennen müssen. Gewinnt dasselbe, auf diese Basis gestellt, doch ohne Zweifel an tiefer Bedeutung. Aber auch für diejenigen, die an eine Weiterentwicklung der gegenwärtigen Kunstphase zuversichtlich glauben, die sich der lyrischen Glanz-

epoche nicht nur als eines schönen Schlußtableaus, des abendröthlichen Abglanzes einer vergangenen Herrlichkeit freuen — und wir bekennen uns selbst zur Zahl derer — wird ein kurzer Rückblick auf ihr Wesen und Werden immerhin der Mühe lohnen.

Naturgemäß zog die dichterische Blüte des Liedes auch die musikalische nach sich. Die in schöner Form sich offenbarenden Empfindungen des Poeten weckten ein Echo in der Seele des Tonkünstlers und begeisterten ihn, was Jener gesungen, in seiner Sprache nachzudichten. So borgte Einer von des Andern Kunst: der Dichter ward zum Sänger, der Componist zum Tondichter. Die Beziehungen zwischen Beiden knüpften sich inniger, wie die Beziehungen des Künstlers zu dem von ihm behandelten Stoff überhaupt engere, intimere wurden.

Immer subjectiver gestaltete sich demgemäß im Laufe der Zeit auch die lyrische Tonpoesie. Von der Objectivität Mozart's, seiner künstlerischen Selbstlosigkeit, wenn wir so sagen dürfen, sind wir weit abseits gekommen. Minder anspruchslos, nicht mehr allein am Tonspiel an und für sich Genüge findend, verhält sich der neuere Componist dem Kunstwerk gegenüber; ein Stück seiner selbst, ein mehr oder weniger vollständiges Bild seiner eigenen Individualität begehrt er darin niederzulegen. Schon Beethoven hatte in seinen späteren großen Werken subjective Bahnen eingeschlagen. Die Einigung zwischen Wort und Ton, die er voll Energie und bewußter Absicht anstrebte und die in der Missa solemnis zu erhabenstem, überwältigendem Ausdruck gelangt, erzielt bereits in dem unvergänglich schönen Liederkreis: „An die entfernte Geliebte" tiefgehendere Wirkungen als irgend ein derartiges Sangesproduct sie vordem erreicht. Und dennoch bezeugte sich sein Genius im Liede weniger freischöpferisch, als in jeder anderen von ihm be-

handelten Kunstform; die italienische Arie äußert noch hier und da auf ihn ihren Einfluß. Seiner auf das Erhabene gerichteten Natur lag überhaupt die engumgrenzte Lyrik ferner.

Auch Carl Maria von Weber, obwol manche seiner Gesänge als Volkslieder im Munde der Deutschen fortleben, gewann für die Entwickelung des Liedes nur insofern nachhaltigere Bedeutung, als er die ihm eigenthümliche Grazie und reizvolle Rhythmik, den schmeichelnd süßen Wohllaut, der Allem, was er schrieb, eignet, auch dieser Kunstgattung einbildete, hiermit für seine Nachfolger eine dem Liedcharakter wesentliche Anforderung feststellend.

Zu höherer Vollendung führte Franz Schubert das Lied, ja man hat ihn schlechthin nicht nur als den Schöpfer, sondern als den Vollender des modernen Liedes bezeichnet, je nach dem Standpunkt, den man bestimmten Kunsttendenzen gegenüber einnimmt. Gewiß ist, daß seine Lieder vor allem ihn zum Liebling des deutschen Volkes gemacht, daß er durch sie demselben an's Herz gewachsen ist. Wo auch fände sich ein Lied, das sich an Popularität mit dem „Erlkönig" oder dem „Wanderer," dem „Ständchen" oder den „Müllerliedern" messen dürfte?

Mit unerschöpflicher Sangeslust begabt, über einen Melodienschatz verfügend, dem sich an Unversieglichkeit kaum ein anderer als derjenige Mozart's vergleichen läßt, flossen seine Lippen über von Liedern ohne Ende. Jeder Vers, den seine Hände berührten, verwandelte sich zum fertigen Tongebild. Fast wahllos gestaltete er aus der Ueberfülle eines nahezu unbegrenzten Vermögens heraus, das ihn nirgends an Beschränkung mahnte. Nicht Reflexion oder ästhetische Speculation führte ihn dazu, das Wesen des Liedes zu vertiefen, seinen Inhalt geistig zu erweitern, es nach der Seite der Charakteristik und lyrischen Dramatik hin auszubauen: ihn leitete dabei einzig der ihm ein-

geborene künstlerische Instinct. Eine unglaublich üppige, leidenschaftlich erregte Phantasie, eine eigenthümlich malerische Gestaltungsgabe drängte zum Ausfluß; sie verlangte so zu sagen die Inscenirung jedes Sujets; das Lied erweiterte sich ihm unwillkürlich zur Scene, ohne darum doch seines lyrischen Grundcharakters verlustig zu gehen. So schuf er auf inneres Geheiß, voll jener Naivetät und Unmittelbarkeit, die den Genius unbewußt das Rechte treffen, ihm Glück und Schmerz zum künstlerischen Segen, zum Gewinn für sich und die Nachwelt gedeihen läßt.

Viel reflectirter, moderner Art gemäß, schufen Mendelssohn und Schumann ihre Lieder. Standen bei Schubert Text und Musik nicht immer im rechten innerlichen Verhältniß zu einander, ja erscheint der erstere von der letzten oft himmelweit überragt, also daß das Wort nur zur Folie dient für das zum Hauptfactor erhobene rein Musikalische, so verfuhren die späteren Meister bei weitem sorglicher in der Wahl ihrer dichterischen Grundlagen. Während aber Mendelssohn, im Aufblick zu Reichardt's und Zelter's Vorbild, sich begnügte, der gesungenen Melodie durch das Clavier das nothwendige Geleit zu geben, ohne die Begleitung jemals das absolut musikalische Gebiet überschreiten zu lassen, ordnet Schumann das Accompagnement dem Gesang als ein Gleichberechtigtes bei. Er erstrebt die sich zur Aufgabe gestellte Einheit zwischen Dicht und Tonwerk weniger auf melodischem als rhythmischem, harmonischem Wege; durch erhöhte Feinheit der Charakteristik, die sich hauptsächlich in einer ebenso geistvollen als inspirirten Behandlung des Pianofortes kundgiebt. Diesem letzteren überträgt er die individuellere Auslegung und Ergänzung des Textes, den die Stimme in ausdrucksgemäßer Declamation vermittelt. Seinem durchaus dichterisch angelegten Naturell gilt im Ge-

gensatz zu Schubert die poetische Intention als Hauptsache, der gegenüber er der rein musikalischen Form minderes Gewicht beilegt.

Bei gleicher Gemüthsfülle und Tiefe ist Schumann bei weitem geistreicher als sein großer Vorgänger Schubert; dieser dagegen naiver, ursprünglicher, melodisch reicher. Er ist ein reines, gottbegnadetes Naturkind neben Jenem, der ihm verglichen, ernst und tiefsinnig, ein stiller, in sich versunkener Denker und Kunstphilosoph erscheint. Darum entscheidet auch individuelle Neigung allein die müßige, wiewol häufig aufgeworfene Frage, wer der Größere von jenen beiden Großen? Ihnen aber, den vornehmsten Förderern des Liedes, schließt sich seit einigen Jahrzehnten ein Andrer an, dessen Name oft und mit Recht in engster Verbindung mit jenen genannt wird: **Robert Franz.**

Er ist der eigentliche Liedersänger der Gegenwart. Wenn Andere, wie Liszt, Rubinstein, Brahms, sich inmitten einer vielseitigen künstlerischen Wirksamkeit auf zeitweise, gelegentliche lyrische Spenden beschränkten, ihn nur beschränkten, so hat das Schaffen dieses Meisters ausschließlich in dieser einen Sphäre Bedeutung gewonnen. Der Kunstart, die seinen Namen zuerst der musikalischen Welt bekannt machte, ist er mit seltener Beharrlichkeit treu geblieben; denn mit Ausnahme dreier Compositionen für Kirchenchor, einer Anzahl Vocalquartette und Bearbeitungen älterer Kirchenwerke, hat er uns nur Lieder geschenkt. Diese kleinen Gaben freilich umschließen eine Perlenreihe von so hohem Werth, daß sie ihrem Schöpfer einen Platz im Kreise der edelsten Genien der Tonkunst zu erkaufen vermochten.

Neben Franz Schubert und Robert Schumann, die Meistersänger unseres Volkes, aus deren Vornamen sich durch ein

wunderliches Spiel des Zufalls sein eigner Name zusammensetzt, darf Robert Franz sich als ein würdiger Genosse stellen. Der Erbe und Nachfolger Beider, der Dritte im sangreichen Bunde, schlug er nichtsdestoweniger selbständige Bahnen ein. Im Gegensatz zu der überwiegenden Entwickelung der Musik nach der **instrumentalen** Seite hin, die sich seit Beethoven im Tonleben der Gegenwart geltend macht, griff Franz zur großen **Vocal**periode der Längstvergangenheit zurück und fand in dem uralten Ausgangspunkte unserer musikalischen Lyrik: dem altdeutschen Volkslied und dem aus ihm hervorgegangenen protestantischen Choral die Basis seines Schaffens. Einflüsse, welche von frühester Kindheit an auf ihn einwirkten, sowie innerste Neigung zur Beschäftigung mit alter Musik, wie sie sich noch heute durch seine Bearbeitungen älterer Tonwerke zu allgemeinem Nutz und Frommen bethätigt, leiteten ihn zuerst instinctiv auf diesen Weg. Weiterhin vertiefte und befruchtete die Bekanntschaft und steigende Vertrautheit mit Bach und Händel seine Richtung, während Schubert und Schumann ihm moderne Elemente zuführten und ihn mit dem künstlerischen Empfinden seiner Zeit in lebendigem Zusammenhang erhielten.

Die Wiederaufnahme jener alten lyrischen Formen vollzog sich übrigens durch Franz keineswegs unvermittelt. Bei Schubert und Schumann bereits taucht hier und dort die dem Kunststil seit langem abhanden gekommene Volksweise von neuem auf. Gleicherweise besann sich die neuere Zeit in Mendelssohn zuerst wieder auf den Choral, der einst Bach und Händel als Grund- und Eckstein ihrer erhabenen Tongebäude gedient hatte. Nur vereinzelt jedoch und wie zufällig kommt bei diesen seinen drei Vorgängern zur Erscheinung, was sich bei Franz als **fundamental** für seine Entwickelung darstellt.

Nicht allein bestimmend wirkten Volkslied und Choral auf seinen Kunstausdruck, sie haben denselben, seiner eigenen Ueberzeugung zufolge, sogar hervorgerufen. Das Schlicht-Volksthümliche einerseits, das Uebersinnliche, resignirt von der Welt Abgewandte der Empfindung andererseits, das Ethische und Maßvolle, das das alte, unserem heutigen Geschlecht fast entfallene Kunstgesetz: Ruhe in der Bewegung, als Cardinalgebot zu predigen scheint — all' diese Züge, die seine Compositionsweise charakterisiren, führen in directer Linie auf jene Einflüsse zurück. Nicht minder die Art seines formalen Ausdrucks, wie die Construction der Cantilene, die Behandlung der Tonarten und deren Harmonie, der Strophenbau, die Vor- und Zwischenspiele, die Tonschlüsse, die polyphone Stimmführung, das Vocale des ganzen Tonsatzes, wo jede einzelne Stimme am Gesang betheiligt und ein wesentlicher Träger des Ganzen ist.

Naturgemäß mußten seine von denen der Kunstgenossen verschiedenen Ausgangspunkte auch verschiedene Ergebnisse bedingen. Der dramatischen Auffassungsweise Schubert's, wie dem declamatorischen Pathos Schumann's hält Franz sich gleichermaßen im Liede fern. Lyriker im engsten und eigentlichsten Sinne, setzt er das Wesen desselben mehr noch in die innerste Tiefe der Empfindung hinein, er verinnerlichte es in einem Grade, der eine Steigerung nach dieser Seite hin kaum noch zuläßt. Nennt er selbst doch seine Lieder sehr bezeichnend Monologe, die die Empfindung mit sich selber hält.

Fast spröde und schmucklos stellen sie sich, trotz des ihnen innewohnenden Kunst- und Gefühlsreichthums, zuerst dem Blicke dar; es bedarf eines sicheren, am Kunststudium geschärften Auges, um ihren Werth alsogleich voll und ganz in sich aufzunehmen. Erst noch und nach erschließen sich dem Hörer und Sänger diese stilleren Herzenslaute, diese träumerischen Stim=

mungsbilder, die gleicherweise der frischen Sinnlichkeit Schubert's entbehren wie des berückenden Zaubers Schumann'schen Tongewebes. Was dem Kunstwerk im Publicum unwiderstehlich Eingang verschafft: der breite, fortreißende Gefühlsstrom, der mit überwältigender Macht die Herzen überflutet, das geht ihnen ab. Beobachtet doch der Componist in seinem Kunstausdruck eine merkliche Zurückhaltung. Dem Erfahrungssatze gemäß, daß, je feingebildeter Geist und Herz des Menschen sind, sich um so feiner und mystischer die Kreuzungslinien der Empfindung gestalten — so daß die Freude einen leisen Beigeschmack von Wehmuth annimmt, den Schmerz ein sanfter Strahl der Hoffnung durchzieht — treten auch bei Franz die Stimmungen mehr gemischt auf und scheinen an erschütternder Gewalt zu verlieren, was sie an intensiver Eindringlichkeit gewinnen. Nicht Jeglichem enthüllen seine Lieder ihre zarte keusche Seele: nur tief-poetischer Sinn, künstlerische Feinfühligkeit, oder zarte Herzenseinfalt vermögen ihnen gerechte Richter und dankbare Empfänger zu sein. Er selbst sagt: „Wer hier nicht zur musikalischen Tüchtigkeit ein lebhaft sich hingebendes poetisches Auffassungsvermögen, das im Herzen und nicht im Verstande wurzelt, mitbringt, dem wird das Beste in meinen Liedern stets ein mit sieben Siegeln verschlossenes Geheimniß bleiben."

Mehr im engeren Freundeskreis als vor dem großen Concertpublicum entfalten sie ihren wahren Reiz. Ihre Zeichnung ist zu detaillirt, ihr Colorit zu fein, um gegenüber den größeren Dimensionen des Concertsaales und einer aus ungleichartigsten Elementen gemischten Zuhörerschaft nicht ein gutes Theil ihres Eindrucks einzubüßen. So ist auch die ihnen eigene, mehr stille als begeisternde Wirkung ihrer Popularität nicht eben förderlich gewesen. Denn obschon mehr denn drei Jahrzehnte seit Veröffentlichung der ersten dieser Lieder in's

Land gegangen: der Kreis derer, denen sie nach ihrem vollen Werth vertraut geworden, ist leider noch immer ein verhältnißmäßig kleiner. Fürwahr, belehrte uns nicht der alte und doch immer neue Erfahrungssatz, daß gerade dem Besten hienieden sich am schwersten und letzten das Verständniß öffnet, wir würden befremdet vor der Thatsache stehen, daß diese deutschester Art entsprungenen Tongebilde unserem Volke nicht schon fester und inniger an's Herz gewachsen sind. Deutscher als Franz hat kein anderer Meister gesungen und gedichtet; keiner hat zarter und feinfühliger das innerste Empfinden seiner Nation belauscht, um es, seinem eigenen Wesen vermählt, in Klängen verklärt ihr wiederzugeben. Warum säumen wir doch also, ihm unsere Herzen in dankbarer Theilnahme zu erschließen und uns seinem Genius naher zu befreunden, indem wir denselben zu verstehen trachten? Oder bestätigen es nicht Alle, welche zu ihm das rechte Verhältniß gefunden, gern und freudig, daß ihn kennen auch ihn lieben heißt?

Robert Franz ist im Jahre 1815 am 28. Juni in Halle an der Saale geboren. An seiner Wiege ward ihm nichts gesungen von dem dereinstigen Künstlerthum, und keinerlei Vorspiel kündigte seiner Kindheit die spätere Klangreich: Zukunft an. In der schlicht bürgerlichen Sphäre des Elternhauses galt nur das Nützliche als das Rechte, die Welt des Schönen hatte in der Enge derselben nicht Raum: ja der Vater bekannte sich offen als einen abgesagten Feind aller sogenannten unnützen Dinge und brodlosen Künste. Gleichwol kann er selbst nicht ohne musikalische Befähigung gewesen sein. Wenigstens erzählt uns Franz, wie der Vater an Tagen, wo er sich besonders dazu aufgelegt fühlte, seinen Kindern eine unzezählte Menge schöner Choräle vorsang und diese ihre höchste Lust darin fanden, den frommen Weisen andächtig zu lauschen. Seine ersten

musikalischen Eindrücke empfing der Knabe somit durch eins der edelsten Erzeugnisse des deutschen Kunsttriebes: das kirchliche Volkslied; denn auch seine allerfrüheste klangliche Erinnerung führt er auf Luther's Choral „Ein' feste Burg" zurück, den er gelegentlich der 300jährigen Gedächtnißfeier der Reformation, im Posaunenchor von den Hausmannsthürmen seiner Vaterstadt herabtönen hörte. Später beim Schulbesuch zog ihn die „unwiderstehliche Lust, den einzuübenden Choralmelodien eine zweite Stimme aufzudrängen, manch' harte Züchtigung von der wuchtigen Hand des Singmeisters zu." Im Uebrigen jedoch mangelte es der musikalischen Begabung des Knaben an jedweder Gelegenheit sich zu bethätigen; ungeahnt schlummerte sie, bis er sein vierzehntes Jahr erreicht, und nur einer zufälligen Veranlassung hatte er es zu danken, daß sie endlich geweckt ward. Er entdeckte nämlich bei einer Verwandten ein uraltes „Pantalon," ein spinettartiges Möbel, nicht beledert, sondern bekielt und ohne Dämpfung, das sein kindliches Interesse in höchstem Maße erregte. „Damit war mein Schicksal entschieden," erzählt Franz selbst, laut biographischen Mittheilungen, die sich in der „Deutschen Musikzeitung" von 1860 veröffentlicht finden.

Unaufhaltsam brach nun die Liebe zur Tonkunst in ihm hervor. Sich selbst überlassen, bemühte er sich, die Geheimnisse der Notenschrift auf eigene Hand zu entziffern. „Mit der rührendsten Ausdauer," sagt er, „plagte ich mich tapfer mit Hindernissen herum, über die glücklich hinausgekommen zu sein mir heute noch ein wahres Räthsel ist." Als seine Neigung immer offenkundiger hervortrat, ließ der Vater sich nach langem Widerstand durch die Fürsprache der Mutter endlich bestimmen, das oben erwähnte „Pantalon" käuflich zu erwerben. Seinen unermüdlichen Bitten gelang es sogar durchzusetzen, daß, freilich

mit möglichster Beobachtung von Billigkeitsrücksichten, ein einigermaßen musikkundiger Verwandter als Claviermeister für ihn engagirt ward. Nur zu bald jedoch hatte der talentvolle Schüler diesem die ganze Summe seines Wissens abgelauscht und ein Wechsel im Unterricht machte sich nöthig. Dies wiederholte sich öfter, dergestalt, daß binnen einer Zeit von vier Jahren der junge Franz bei sämmtlichen Musikpädagogen in Halle studirt und von Jedem sein Bestes profitirt hatte, ohne darum doch über ein nennenswerthes, oder nur irgend geordnetes Kapital von Kenntnissen verfügen zu können. In dem fortgesetzten Verkehr mit künstlerischen Mittelmäßigkeiten weder Genüge noch den gehofften Nutzen findend, gewöhnte er sich frühzeitig daran, seinen eigenen Weg zu gehen und, wie Liszt in seiner geistreichen Brochüre über den Künstler*) sagt, „in der Wahl der Stoffe wie der Form seiner Gedanken nur den individuellen Trieb entscheiden zu lassen, statt, wie so manche Talente, seinen Geist der Nachahmung zu bequemen." Alsbald machte sich auch wieder die alte Neigung zur Beschäftigung mit Chorälen bei ihm geltend, ja selbst für seinen Umgang ward dieselbe bestimmend, insofern er sich unter Freunden und Bekannten behufs gemeinsamer Uebung diejenigen auswählte, welche eine gleiche Passion beseelte. Voll lebhaften Eifers warf er sich auf das Orgelspiel und lief des Sonntags von einer Kirche zur anderen, um die Organisten für einzelne Choralverse abzulösen. Als eine hohe Vergünstigung besonders empfand er es, als Abela, der Cantor des Waisenhaus-Gymnasiums, welches er, nachdem er die Bürgerschule absolvirt, besuchte, um sich daselbst für ein Fachstudium vorzubereiten, ihn zum Accompagnateur ernannte. Zu ihm, der eine wöchentliche Chorstunde für

*) Robert Franz. Leipzig, Leuckart. 1872

die begabteren Zöglinge eingerichtet hatte, fühlte sich Franz dankbar hingezogen, froh, in ihm wenigstens einen Protector seiner von allen Seiten nur mit mißbilligenden Blicken betrachteten Kunstleidenschaft zu finden. Er bekennt, daß diese Chorübungen auf seine spätere Entwickelung einen wesentlichen Einfluß geübt. „Mozart'- und Haydn'sche Cantaten, Händel'sche Oratorien und Psalmen concentrirten meine auseinanderfahrenden Interessen und bildeten einen haltbaren Kern für ein zukünftiges Wachsthum. Zwar blieb ich nach wie vor Autodidakt, aber doch jetzt in einer Form, die mich vor einem lächerlichen Ende bewahren mußte."

Durch diese classischen Tonschöpfungen entzündet und zu eigenem Schaffen begeistert, wagte er nun auch, wiewol ohne alle theoretischen Vorkenntnisse, ja selbst ohne das Bewußtsein von der Nothwendigkeit derselben, seine ersten Versuche in der Composition. Kein Lehrer und Berather stand ihm dabei zur Seite und half ihm das Wirrniß seiner Ideen ordnen und lichten: wiederum mußte er auf eigene Gefahr und Verantwortung experimentiren. „Meine Compositionsversuche," lautet sein eigenes Urtheil, „trugen alle Mängel der thörichten Selbsthülfe, verriethen weder formales Talent, noch idealen Gehalt. Stellte sich mir heute ein junger Mensch, der das nämliche leistete, was ich damals vermochte, mit dem Wunsche vor, daß ich ein entscheidendes Wort über seine Zukunft spräche: ich würde ihm eher zu allem Anderen rathen, als zu einem künstlerischen Beruf." Nichtsdestoweniger trat der Drang zur Production fortan bei ihm so gänzlich in den Vordergrund, daß er, ungeachtet ernstester Vermahnungen, selbst häufigen Spottes von Eltern, Lehrern und Genossen, seine Gymnasialstudien darüber zu vernachlässigen begann. Harte Kämpfe zwischen kindlichem Gehorsam und zwingendem Naturgebot, zwischen der ihm angebor-

nen Schüchternheit und dem sich immer lauter kundgebenden Künstlerberuf durchkampfte er in seinem Innern, und „nur dem naiven, aber unerschütterlichen Glauben an seine Bestimmung war es möglich, in dieser Misère auszuharren." Am Ende aber trug doch seine unüberwindliche Liebe zur Tonkunst den Sieg über die Einwände und Bedenken der Eltern davon. Man willigte, wenn auch mit Widerstreben, ein, daß der nun zwanzigjährige Jüngling das Gymnasium und damit zugleich seine Vaterstadt verließ und sich nach Dessau begab, um unter Friedrich Schneider's Leitung eine neue, künstlerischen Zielen zugewandte Studienzeit zu beginnen.

Was er gesucht: eine freie, ideale Kunstauffassung, eine unbeengtere, poesiegetränkte Atmosphäre, wie sie ihm Bedürfniß, das fand er freilich auch in Dessau nicht. Die Regeln und Theorien, die man ihm in trockner Weise vermittelte, gaben seinem Verstande vollauf zu thun; sein Phantasie- und Empfindungsleben aber darbte dabei. Genug, es währte nicht lange, so verfolgte er, seiner Art und Gewohnheit getreu, auch hier unter den Augen des Meisters, selbständige Bahnen. Hatte er den Schülerpflichten nur halbwegs genügt, so hielt er sich schadlos, indem er seinen eigenen Eingebungen Gehör gab und nach Herzenslust seine gestaltende Kraft erprobte. Die Frische und Anregung, die er im Verkehr mit dem Lehrer entbehrte, fand er in einem Kreise jugendlicher Gesinnungsgenossen, der sich behufs freierer Kunstübung unter dessen Jüngern gebildet hatte. Hier auch erschlossen sich ihm die Sympathien, die Schneider seiner eigenthümlichen, unabhängig gearteten Individualität versagte. Franz selbst bekannte, daß die unter jenen Mitstrebenden eingeathmete Luft das einzige, seinem wahren Fortschritt günstige Element gewesen sei, und nachdrücklich betont er insbesondere die Anregung, welche er durch einen in

der Kunst der Orgelimprovisation und Choralbehandlung außergewöhnlich begabten Mitschüler, Namens Reupsch, empfangen habe.

Was er im Uebrigen in Dessau erlernt, all die harmonische und contrapunktische Weisheit, die er daselbst in sich aufgenommen, ward ihm erst später flüssig, nachdem sein Genie sein natürliches Fahrwasser gefunden, das allerdings weit abseits leitete von den dort sanctionirten Zielen. Einstweilen componirte er Vielerlei: Claviersonaten, eine vollständige Messe u. s. w, was über den Charakter von Versuchen nicht hinauskam, aber wie Liszt in dem erwähnten Aufsatz über Franz bemerkt, das mühsame Winden einer jugendlichen Phantasie unter dem Schulzwang und dem Bedürfniß, denselben abzuschütteln, in interessanter Weise verfolgen läßt.

Nach zweijährigem Aufenthalt in Dessau (1835 bis 1837) in das elterliche Haus zurückgekehrt, begann für ihn erst seine eigentlichste Prüfungszeit. Da man handgreifliche Erfolge seiner bisherigen Studien sich noch nicht einstellen sah, wurden in seiner nächsten Umgebung die alten Zweifel an seiner künstlerischen Begabung und rücksichtslos geäußerte Vorwürfe laut; um so empfindlicher für ihn, als er ein ziemlich entwickeltes Selbstvertrauen aus der Fremde mit heimgebracht hatte.

Der Versuch, sich demzufolge anderwärts — in Schönebeck — eine wenn auch noch so bescheidene Stellung zu gründen, scheiterte an seinem Unvermögen, sich in den dasigen kunstwidrigen Verhältnissen zurechtzufinden. Er mußte, so schwer es ihn auch ankam, im Vaterhause ausdauern, wo er von Allen, nur nicht von seiner guten, sanften Mutter, als verlorener Sohn betrachtet ward. Einzig ihrer liebevollen Weise gelang es, ihn zu trösten und zu stützen, wenn Leid und Unmuth ihn zu übermannen drohten, wenn's ihm an Kraft und Ausdauer gebrechen

wollte. Denn auch eine Periode künstlerischen Zweifels an sich selber blieb ihm nicht erspart. Durch einen ihm befreundeten Musikkreis — im Hause des Landgerichtsdirector Schröner in Halle — lernte er um jene Zeit eine ihm bis dahin fremde Art des Kunstcultus kennen. Die Dilettanten, auf deren Treiben er im Bewußtsein seiner musikalischen Gelehrsamkeit vornehm herabblickte, öffneten ihm zuerst die Augen für das geistige Wesen der Kunst. Sie belehrten ihn, daß alle Kenntniß der Formen und Gesetze nur Mittel zum Zweck sei, daß es „auf die Erkenntniß des idealen Gehaltes eines Kunstwerks, nicht auf dessen formalen Werth ankomme, welcher letztere sich bei einem wirklichen Kunstwerk ganz von selbst versteht."

Gleichzeitig ward ihm auch das Bekannt- und Vertrautwerden mit altitalienischen Meistern, mit Bach's und Händel's, wie Franz Schubert's Genuß vermittelt. Ganz erstaunt schaute er plötzlich in eine Welt, von der seine Seele sich nichts hatte träumen lassen, und einen „erschütternden Eindruck" brachte vor allem Schubert's „Feuerseele" auf ihn hervor; ja die leidenschaftliche Beschäftigung mit diesen Schöpfungen machte sein Nervensystem dermaßen reizbar, daß es nur zu empfänglich für ein Gehörleiden wurde, dem Franz inzwischen mehr und mehr zur Beute verfallen ist. Eben diese Bekanntschaft mit den großen Meistern aber wurde für seine Meinung von den eigenen Leistungen verhängnißvoll. Der an Jenen gewonnene Maßstab wollte für diese letzteren nirgends passen. Was er selber zu sagen hatte, schien ihm von ihnen schon vieltausendmal besser gesagt: kurz er zog einen Strich durch seine Vergangenheit und gab Alles, was er bis dahin geschaffen, mit strenger Unerbittlichkeit der Vernichtung preis. Damit zugleich aber schwand auch sein Muth, der Glaube an die eigene Productionsfähigkeit.

Fünf Jahre lang ungefähr enthielt er sich jeglichen

Schaffens. Keine Note ward in dieser Zeit von ihm geschrieben. Er war einzig auf die Erweiterung seines Ideenkreises, auf Förderung seiner allgemeinen Bildung bedacht, vermöge deren er seiner Mission als Künstler um so mehr gerecht zu werden hoffen durfte.

Die damalige Atmosphäre in Halle war dieser Bildungsarbeit überaus günstig. Lag auch das öffentliche Musikwesen daselbst ziemlich im Argen, so bot doch die Universität um so mannigfaltigere Elemente geistiger Nahrung dar. Der frischen Bewegung wissenschaftlichen Lebens, wie sie, von der Philosophie ausgehend, sich zunächst an den Begründer der berühmten Halle'schen Jahrbücher, den Hegelianer Ruge, und dessen Anhang knüpfte und allmälig alle Gebiete geistigen Lebens durchdrang, blieb auch Robert Franz nicht fern. Seiner Natur nach ohnehin zu ernstem Sinnen, zum Analysiren und Reflectiren, zu tiefem, philosophischem Denken geneigt, ward er ein wenn auch stummer, so doch eifriger Theilnehmer an den philosophischen Debatten und Untersuchungen. Die gewonnenen philosophischen, ästhetischen und kritischen Resultate fanden auf seine künstlerischen Interessen Anwendung und trugen zur Klärung und Bestimmung seiner Kunstprincipien Wesentliches bei. Vor allem ging ihm die Erkenntniß auf von der Nothwendigkeit der Einwirkung der herrschenden Temperatur der Ideen auf die Kunst, des Zusammenhangs dieser letzteren mit dem großen Ganzen, in dessen Mitte wir leben; zugleich aber auch von der Berechtigung der Individualität, dem Kunstwerk ihr Wesen und ihre Eigenart aufzuprägen.

Und seine Individualität suchte nicht lange nach der ihr gemäßesten Form. Nachdem er in unermüdlicher Arbeit der Vervollkommnung seines geistigen Selbst obgelegen, bot sich ihm ohne Mühe das Gefäß, darein er dasselbe am entsprechendsten

auszuströmen vermochte. Eine Herzenserfahrung süßschmerzlicher Art kam hinzu und rührte die lang verstummten Saiten seiner Seele zu neuem Klange. Ein kurzer Liebestraum, reich an Glück und Leid, entlockte ihm jene ersten Gesänge, die Robert Schumann, der immer bereite Freund und Förderer künstlerischer Talente, mit so warmer Anerkennung in die Oeffentlichkeit einführte (1843). Eine längere Reise nach Salzburg und Tyrol, die er aus Gesundheitsrücksichten für sein leidendes Gehör unternommen, wirkte zudem heilend und kräftigend auf sein ganzes Wesen: genug, seine so lange zurückgehaltenen Fähigkeiten kamen jetzt um so stürmischer zum Durchbruch. Er mußte componiren, weil er nicht anders konnte. Von da an datirt er seine eigentlichen Studien: er lernte den Kunstausdruck an sich selbst. Mit jedem neuen Lied wuchs sein Vermögen, und er gewann in Formen Gewandtheit, die ihm bis dahin weit ab lagen.

Gleichwol hatten jene sich auf das Allgemeine beziehenden Studien ihn der musikalischen Gegenwart keineswegs entfremdet. Wie er einst von Bach und Schubert das seinem Naturell Zusagende sich assimilirte, so hatte er inzwischen auch den hervorragenden Zeitgenossen seine vollste Aufmerksamkeit zugewandt. Vorzüglich Schumann brachte Vieles in ihm zur Reife, was bisher nur dumpf in ihm gährte; an ihn zunächst schloß er sich auch im eigenen Schaffen an. Dem seine schöpferischen Leistungen im hohen Maße fördernden Bedürfniß, sich stets über sich selbst klar zu werden, verband sich eine natürliche scharfe Beobachtungsgabe, die ihn nie blind genießen ließ; so daß er sich immer über die Gründe seines Behagens oder Mißbehagens an den Objecten selbst Aufschluß zu geben suchte. „Diesem harmonischen Gleichgewicht zwischen Verstand und Gefühlsleben" dankt er, seinen eigenen Worten zufolge, zumeist, was er geworden.

„Dazu kommt," fügt er hinzu, „noch ein gesunder Instinct, mich nur mit Dingen befaßt zu haben, die meinem Sinn und Wesen entsprachen, und absolut liegen zu lassen, was sich im Widerspruch zu meiner Persönlichkeit befand. Im Genießen habe ich stets gelernt, und das ist bis auf den heutigen Tag meine Lebensweisheit geblieben"

Fern von dem Gedanken an Veröffentlichung, nur zur Befreiung seiner selbst schrieb Franz seine ersten Lieder; „seine kleinen Leiden und Freuden im echten Künstleregoismus darin abschüttelnd." Die Herausgabe derselben erschien ihm zwar zuerst wie eine Profanation seiner heiligsten Gefühle, endlich aber gab er dennoch dem Drängen seiner Freunde nach und sandte einige Hefte an Schumann, der sich auf das lebhafteste dafür interessirte und sogleich auch für einen Verleger sorgte.

Jenem ersten Schritte schloß sich ein zweiter und dritter an: Mendelssohn und Gade folgten Schumann's Beispiel und vertraten Pathenstelle an seinen nächsten Werken Der persönliche Verkehr mit ihnen gewann Franz das wankend gewordene künstlerische Selbstvertrauen zurück und bestärkte ihn in der Ueberzeugung, mit der eingeschlagenen Bahn die seiner Begabung angemessenste in der That ergriffen zu haben. Die Besten seiner Zeit hießen ihn freudig willkommen auf dem begonnenen Wege. „Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigenthümlich und so reich an Wohlklang diesem folgen lassen!" schreibt Mendelssohn in einem Briefe (1844), darin er dem Componisten für das ihm dedicirte Liederheft (op 3) dankt, und Schumann rühmt den „Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte", das Charakteristische der Lieder, „deren einzelne feine Züge anzuführen man nicht fertig werden könne." Auch Franz Liszt's feurige Anerkennung des Franz'=

schen Genius (Neue Zeitschrift für Musik, B. 43, Nr. 22 und 23.) ist allbekannt. Schumann's an eben jener Stelle ausgesprochene Mahnung, sich „durch Ergreifen neuer Kunstformen vor Einseitigkeit und Manier — der Gefahr der Erfolge in kleineren Genres — zu schützen" und sein reiches Inneres auch anders auszusprechen als durch die Stimme" blieb allerdings — ebenso wie Liszt's öffentlich bezeugte Meinung, daß er auf jeglichem Gebiete Ausgezeichnetes zu leisten im Stande sei — fruchtlos gegenüber der Ueberzeugung des Meisters, daß gerade in der Liedform „sein eigentlichster Inhalt culminire." Grundsätzlich verließ Franz darum diese Bahn nicht wieder und nimmer vermochte er sich zu entschließen, sein Heil auf andern Wegen zu suchen. „Richard Wagner", meint er, „ist der Mann weiter Würfe; ich verschmähe solche Schleuder und gehe lieber mit dem Spitzhammer auf einen Fleck los." „Meine Anschauungen sind so mit mir verwachsen, daß ich sie nur mit dem Leben aufgebe. Irre ich — so war meine Existenz verfehlt," schreibt er einmal einem Freund, und anderwärts: „Sie kennen meinen Grundsatz, nichts zu machen, was ich nicht machen muß, und ich glaube, daß Alles so Entstandene die Garantie innerer Nothwendigkeit in sich trägt."

So blieb es denn dabei; Franz verharrte in den sich freiwillig auferlegten Schranken. Außer einem vierstimmigen Kyrie, op. 15, einem doppelchörigen Psalm, op. 19, einer Liturgie für gemischten Chor, op. 29, sechs Gesängen für gemischten Chor, op. 24, und sechs dergleichen für Männerchor, op. 32, die, sämmtlich a capella, nur mit Ausnahme der erst unlängst veröffentlichten Liturgie, in den fünfziger Jahren erschienen *),

*) Als op. 45 und 46, sowie in einem bei Whistling in Leipzig erschienenen Heft ohne Opuszahl, gab er auch einige seiner einstimmigen Gesänge in einer Bearbeitung für Chor heraus

hat seine Muse nur in Liedern zu uns geredet. Welch ein Lieder-Segen aber ist von ihren Lippen geflossen! In seinen, die bescheidene Zahl sechsundvierzig nicht übersteigenden Werken halten wir einen Schatz von zweihundertneunundfünfzig einstimmigen Gesängen in den Händen. Was der Componist mit einer derartigen Vertiefung in ein **einziges** und zwar specifisch **deutsches** Kunstgenre erreicht, ist im Wesentlichen die Vertiefung und Verinnerlichung dieses Kunstgenres selbst. Wenn Schubert und selbst der träumerische, in sich versenkte Schumann in der Wahl des Stoffs wie des Ausdrucks directer mit der Außenwelt in Beziehung treten; wenn — wie die überwiegenden Situationsbilder des Einen und die vorherrschend declamatorische Weise des Andern dies mit sich bringen — wir bei Beiden häufigen Tonmalereien begegnen, so eignet Franz, bei dessen Kunstausdruck es sich fast ausschließlich um innere Processe handelt, ein mehr psychisches Colorit. Selbst die der Natur entnommenen Bilder führt er uns mehr im Reflex seiner Dichterseele als im lebendigen Schein der Wirklichkeit vor Augen. Aeußerst sparsam verwendet er den tonmalerischen Apparat. Nur vereinzelt deutet er hier einmal in wogenden Sechzehnteln auf die Wellenbewegung des Meeres (op. 9, Nr. 6), oder in weitgriffigen Accorden auf die majestätische Größe und unendliche Weite desselben hin (op. 36, Nr. 1, op. 39, Nr. 2 u. 3); oder er läßt uns „im Walde" lustigen Hörnerklang hören. Mehr um Wiedergabe der Gesammt- als der Einzelstimmung ist es ihm zu thun, wie schon aus der fast durchgängigen Anwendung der Strophenform erhellt. Nichtsdestoweniger bekunden charakteristische Modificationen bei Wiederkehr der verschiedenen Strophen und wirkungsreiche Steigerungen der harmonischen Beleuchtung seinen feinen Sinn auch für Detailmalerei.

Ersichtlich gefällt er sich mehr in der Wahl gedämpfter als glänzender Farben. Blendende Lichteffecte verschmäht er, und mehr an die Dämmerung der Nacht, an den sanftern Glanz des Mond- und Sternenhimmels als an die sonnige Helle des Tages gemahnen seine Gebilde. Dem Glutstrome der Leidenschaft, wie er uns bei Schumann oft überwältigend berührt, gestattet die fast weibliche Zartheit und Keuschheit seines Empfindens nur seltenen Durchbruch. Als solche Ausnahmserscheinungen nennen wir beispielsweise: „Er ist gekommen" (op. 4), „Gewitternacht" (op. 8), „Traumbild", „Es treibt mich hin" (op. 34). — Er deutet meist nur an mit leisem, geheimnißvollem Finger und überläßt uns selber die Ergänzung, wie der Dichter uns die ganze Fülle der Empfindung oft nur ahnen läßt.

Tritt bei dem ältesten unserer drei Liedermeister das rein Musikalische, bei seinem Nachfolger die poetische Intention in den Vordergrund, so erstrebt der jüngste derselben vielmehr ein vollkommenes Gleichmaß zwischen Poesie und Tonkunst, derart, daß nirgends ein Uebergewicht der einen über die andere fühlbar und eben so wenig der musikalische Ausdruck als solcher dem des Wortes aufgeopfert werde, als dieses letztere nur zur Folie des ersteren herabsinke. Daher auch sein sorgfältiges Vermeiden von Textwiederholungen und eine epigrammatische Kürze der Fassung, die der Musik wenig Spielraum zur Entfaltung eigener Selbständigkeit gönnt. Man könnte bei Franz' Liedern von concentrirter Musik sprechen, so tief und bedeutsam ist ihr Gehalt, so gedrängt ihre äußere Form. „Illustrationen des dichterischen Wortes," wie er selbst voller Bescheidenheit dieselben nennt, sind sie es eigentlicher im innerlichen als im äußerlichen, im bildlichen als im buchstäblichen Sinne. Vielmehr als tiefsinnige, tondichterische Auslegungen denn als ma-

lerische Beigaben möchten sie uns erscheinen. Sagt aber schon Schumann in seiner Besprechung der ersten Franz'schen Gesänge: „Er will mehr als wohlklingende oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht vielmehr in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben," so bezeichnet er damit den Gesichtspunkt, von dem aus der Componist selbst seine Schöpfungen betrachtet wissen will. Ihm sind sie einfach nur „Producte der Poesie", „ein erweitertes Leben" dem Worte durch den Ton in ihnen gewonnen zu haben, ist Alles, darauf er Anspruch macht. „Zur vollen Blüte soll das Wort im Tone aufbrechen," lautete einer seiner schönen Aussprüche bei einer unserer Begegnungen mit ihm, wie sie uns in der Erinnerung immer theuer bleiben werden.

Ist es nur dem Geweihten, dem Tondichter von Gottes Gnaden gegeben, jenen gewissen musikalischen Keim, die geheime Melodie, die in jedem rechten Gedicht — es ist hier selbstverständlich nur von den lyrischen die Rede — schlummert, zu wecken und künstlerisch zu verkörpern, so dürfen wir Robert Franz getrost unter diese Begnadeten zählen. Wie unwillkürlich nimmt die Poesie ihm Tongestalt an und weckt ihm eine Welt des Klanges, wenngleich seine Erzeugnisse keineswegs den Anschein tragen, als seien sie leichte Ausgeburten eines flüchtigen Schaffensprocesses. „Musterhaft," sagt Liszt, „ist Franz in der wahrhaft keuschen, innig hegenden Aufnahme des dichterischen Worts an das musikalische Herz"

Eine innigere Verbindung zwischen Wort und Ton als in Franz' Liedern ist wol nimmer geschlossen worden; in ähnlicher, weiblich selbstloser Weise hat sich noch kein Componist dem Dichter angeschmiegt als er. Eben in diesem seinem Verhältniß zu Jenem hauptsächlich will Franz als eine neue, eigenthümliche Erscheinung betrachtet sein. So völlig weiß er

sich der Individualität desselben anzupassen, daß beispielsweise seine Göthelieder sich bestimmt und klar von den Heine'schen und diese wiederum von denen Lenau's u. s. w. unterscheiden; so daß eine jede dieser Gruppen im Ganzen den Stempel ihres dichterischen Ursprunges trägt, während den Liedern im Einzelnen zugleich ihr besonderer Charakter aufgeprägt bleibt. Ein feiner, divinatorischer Instinct läßt ihn, wie Ambros in seiner interessanten Studie*) nachweist, bei Volksliedern die verschiedensten, ihm selbst ganz unbekannten Nationaltypen richtig treffen, hat er doch auch die altdeutschen Lieder, an welche die seinen so seltsam anklingen, erst neuerdings im sogenannten Freylinghausen'schen Gesangbuch kennen gelernt und die alten Weisen wieder erkannt, die er in seiner Kindheit vom Vater singen hörte und unbewußt in seine Seele aufnahm.

So voll und ganz sich aber auch Franz unter den Einfluß des Dichtergeistes stellt, Spur für Spur diesem nachgehend, nirgends sehen wir ihn darum doch der angeborenen Eigenart Gewalt anthun oder die geringste Untreue gegen sie verschulden. Im Gegentheil: sein eignes Angesicht blickt allenthalben hervor, auch wo es sich hinter dem Poeten zu verstecken meint. Franz bleibt immer er selbst, und wir danken es ihm: ist es doch ein schönes Selbst, das er uns enthüllt. Gern sehen wir durch seine Dichteraugen und lassen uns seine Lieblinge von ihm denken, der in der Auslese seiner poetischen Bundesgenossen so wählerisch verfährt, daß man seine Texte als eine Mustersammlung modern deutscher Lyrik bezeichnen durfte. Trivialitäten, wie sie sich vielfach bei Schubert, Sonderbarkeiten, wie sie sich hier und dort selbst bei Schumann, dem feinen Aesthetiker, eingeschlichen, schlüpfen bei ihm nirgends mit unter und hemmen

*) Robert Franz. Leipzig, Leuckart 1872.

uns im reinen Genusse. Im Ganzen herrschen die schwermüthigen Stoffe vor. Das Still-Träumerische — wie „Aus meinen großen Schmerzen", „Die Höh'n und Wälder" op. 5, „Treibt der Sommer seinen Rosen" op. 8, „Wasserfahrt" op. 9, „Ein Friedhof" op. 13, „Widmung" op. 14, „Herz, ich habe schwer an dir zu tragen" op. 27, „Es hat die Rose sich beklagt" op. 42 — klingt am ehesten mit seiner Natur zusammen. Weniger steht ihm die jubelnde Lust der Lenzverkündigung zu Gesicht, da seine Freude mehr nach innen als nach außen strahlt; doch geht auch ihm, wie jedem rechten Sänger, das Herz von Liebes- und Lenzesglück über („Ach wenn ich doch ein Immchen wär" op. 3, „Frage" op. 14, „Die Harrende" op. 35.) Ihm gelingt auch köstlich Naives, wie „Ihr Auge" op. 1, „Liebchen ist da" op. 5, „Ich habe mir Rosmarin gepflanzt" op.13, und das entzückende „Gleich und gleich" op. 22; ja selbst zu Humoristischem („Nun hat mein Stecken gute Rast" op. 36) fühlt er sich vereinzelt gestimmt. Auch auf Erzählendes treffen wir ab und zu („Romanze" op. 35, „Childe Harold" op. 38); freilich hält sein durchaus undramatisches Genie sich auch hier an die lyrischen Momente und geht aller scenischen Behandlung sorgsam aus dem Wege.

Am liebsten sucht er sich bei Heine, Lenau, Eichendorff, Osterwald, Burns seine Texte. Ihren Namen begegnen wir vorwaltend; doch treffen wir auch auf Gothe, Geibel, Rückert, Waldau, Mörike, Roquette u. A. Heine's Anregung danken wir z. B. das ganze opus 34, das Franz selbst zu seinen gelungensten Werken zählt. Seinen Liedern — oft nur „ein Hauch", wie Göthe will, mehr halbzuerrathende Räthsel, als klar ausgesprochene Empfindungen, oft wieder trüb resignirte, oder tieferregte, schmerzdurchzitterte Stimmungen — schmiegt sich die zarte Weise des Sängers unsäglich innig und sinnig an.

Auch Lenau's stille Melancholie, Eichendorff's träumerische Romantik berühren verwandte Saiten seines Gemüths. Es sei hier nur an die „Schilflieder“ op. 2, „Bitte“ op. 9, oder an „Stille Sicherheit“ op. 10, „Ich wand're durch die stille Nacht“ op. 35 erinnert! — Seiner Neigung zum Volksthümlichen hinwiederum kommen Burns und Osterwald entgegen; darum wählt er mit Vorliebe ihre Dichtungen, wenn er nicht gleich direct zum wirklichen oder bearbeiteten Volkslied (op. 23 und 27) greift, dessen schlichten, eigenthümlich innerlichen Ton er wie kein Anderer anzuschlagen weiß. Hat doch August Saran, in seiner jüngst veröffentlichten, für das Verständniß unsres Meisters sehr wichtigen und auch im Vorliegenden mehrfach benutzten Brochüre: „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied“*) das Resultat seiner Untersuchungen geradezu dahin formulirt, daß „das Franz'sche Lied im tiefsten Grunde nichts anderes sei, als das mit den Mitteln moderner Kunst bereicherte und idealisirte deutsche Volkslied“. In eingehender Darstellung weist er die ideelle und formelle Verwandtschaft der Franz'schen Lyrik mit jenen ältesten Musikäußerungen unsres Volkes nach, aus denen auch Bach's und Händel's Größe sich einst entfaltete, und begründet die schon oben von uns angedeuteten Einflüsse und Beziehungen des Näheren und Ausführlicheren.

Begreifen sich aus eben diesen von Franz zunächst rein instinctiv aufgenommenen Einflüssen die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten seines formalen Ausdrucks in der Architectonik der Melodie — prägnant construirtes Hauptmotiv mit streng thematisch daraus entwickeltem Nachsatz, Umkehrung, Verkürzung und sequenzenartige Verwendung beider Sätze etc. — so ergiebt sich

*) Leipzig, Leuckart 1875.

aus ihnen auch seine häufige Anwendung der Strophenform, im Gegensatz zu dem „durchcomponirten“ Lied der Neuzeit. In überaus sinniger Weise versteht er den poetischen Grundgedanken des Ganzen auch musikalisch einheitlich zusammenzufassen, bei den Wiederholungen im Anschluß an den Text, scheinbar geringfügige, in Wahrheit aber bedeutsame und überraschende Veränderungen anbringend. Um sich die poesievollen Wirkungen zu vergegenwärtigen, die Franz oft vermöge der einfachsten Modificationen der Melodie oder Begleitung zu erzielen weiß, nehme man beispielsweise eins seiner schönsten Lieder „Herbstsorge“ op. 4 zur Hand, wo, nur vermittelst einer feinen Umgestaltung des Motivs und Einführung eines A statt As im Begleitungsaccord, inmitten der schwermuthsvollen Klage plötzlich der helle Hoffnungsglanz eines neuen Frühlings aufblüht. Oder man vergleiche das volksliedartige „Die Sonn' ist hin“ op. 34, wo in die trüb resignirte Stimmung, bei der aus einer geringen Veränderung des Thema's unerwartet hervorgehenden Wendung nach dem lichten B-dur, der Aufblick zu dem reichen Gott, der Trost zu geben vermag, wie eine Friedensverkündigung hereintritt. Oder auch „Bei der Linde“ op. 36, wo der träumerische Rückblick auf vergangenes Glück sich am Ende zum schmerzvollen Aufschrei betrogener Hoffnung gestaltet! — Eine eigenthümliche Elasticität seiner Themen, unbeschadet der Prägnanz derselben, erleichtert es ihm zudem, sie den verschiedenen Nüancen der Stimmung dienstbar zu machen, und die Polyphonie seines Claviersatzes mit ihrem zarten, sich verschlingenden Geäder, erweist sich als besonders geeignet, auch die geheimsten Empfindungen zum Ausdruck zu bringen.

Gerade der polyphone Charakter der Franz'schen Melodie berührt sich mit einer Grundeigenthümlichkeit der älteren deutschen Melodik und stellt sie in erkennbaren Gegensatz zu der

durch die classische süddeutsche Schule, namentlich Mozart und Schubert, zur Herrschaft gelangten modern-homophonen Gesangsweise. „Die Franz'sche Melodie", sagt Saran, „schreitet frei auf sich selbst stehend und doch streng gebunden an ihre harmonische Unterlage, ruhig und gemessen einher, allen äußeren Schmuck und Zierrath ebenso verschmähend, wie auf alle gesuchte Charakteristik, auf jegliches „packende" rhythmische Colorit verzichtend, nur durch ihre innere Wahrhaftigkeit und Tiefe, wie durch ihre einfach edle und schöngeformte Haltung ergreifend — ein treues Abbild deutscher Weiblichkeit." — Nicht minder gemahnt des Meisters Behandlungsart der Harmonie an die ältere norddeutsche Tradition. Er bewegt sich, bei aller Freiheit im Einzelnen, durchschnittlich im Kreise der leitereigenen Intervalle und seine Ausweichungen erstrecken sich mit Vorliebe auf die nächsten Verwandtschaftsgrade. Aeußerst charakteristisch ist ferner, namentlich bei volksmäßigen Texten, sein Zurückgehen auf die alten Kirchentonarten, mit denen er der modernen Musik eine nahezu vergessene Tonwelt wieder neu entdeckte und ihr insbesondere ein zur Darstellung gemischter Seelen- oder contemplativer Naturstimmungen vorzüglich geeignetes Material zuführte. Wie Franz sich dasselbe für seine eigene Lyrik fruchtbar zu machen versteht, lassen z. B. die schönen Volkslieder op. 23, oder „Zu Straßburg an der Schanz" op. 12 oder „Es klingt in der Luft" op 13 klar ersehen

Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist einfach; um so größer die Feinheit und Sorgfalt der künstlerischen Ausführung. Sie zog dem Tonsetzer sogar den öfteren Tadel allzu complicirten, ja raffinirten Schaffens zu, während man sich von anderer Seite bemühte, ihn als Naturalisten hinzustellen. Die Schlichtheit seiner Natur, wie die universelle Bildung seines Geistes haben ihn indessen, allen gegentheiligen Meinungen zum

Trotz, glücklich vor beiden Extremen bewahrt; wiewol — bei der ihm eigenen philosophischen Richtung — ein bestimmter Einfluß der Reflexion auf seine schöpferische Thätigkeit um so weniger ausgeschlossen bleiben konnte, als die Art der letzteren ihm ohnedies anhaltende Selbstverwertigung zur Aufgabe machte. Wer auch wollte dem heutigen Geschlecht die Reflexion nehmen? Genug, wenn sie sich nicht zum Schaden der Inspiration im Kunstwerk fühlbar macht! Fur Franz' eigene Anschauung des Künstlerberufs ist übrigens der Ausspruch charakteristisch: „Dem Künstler soll die Musik nicht Beschäftigung, sondern Bedürfniß sein; er soll sie erleben, nicht machen".

Welcher der in ihm wirkenden Hauptfactoren, natürliches Talent, erworbene Bildung und individueller Geschmack der wirksamste sei, das entzieht sich, dem Zeugniß des Künstlers zufolge, seiner eigenen Beurtheilung. Wie soll die Kritik es wagen, in die geheime Werkstatt des Genius einzudringen und entscheiden zu wollen, wo die Grenzen jeder einzelnen dieser gemeinsam thätigen Kräfte beginnen, wo sie sich berühren und ergänzen, wo die eine an die Stelle der andern tritt? Reicht überhaupt die Berechtigung der Kritik bis jenseits der klarliegenden Wirkungen hinüber in das dunklere Gebiet der Ursachen?

Nur in ihrer Totalität, also — es kann dies nicht oft genug wiederholt werden — in engster Beziehung zur dichterischen Grundlage, als ein untheilbares Ganze mit dieser betrachtet, können Franz' Lieder allein gewürdigt werden und zu ihrer rechten Wirkung gelangen. Das ist's, was ihnen neben ihrem wenig entgegenkommenden, das Conventionelle eher meidenden als suchenden Charakter, den Eingang im Publicum von jeher wesentlich erschwerte. Man hatte sich seit langem gewöhnt, den Text als eine ziemlich überflüssige Zugabe zu betrachten. Allem voran stand das melodische Begehr. War dieses befrie-

digt, war das Ohr mit Wohlklang gesättigt, ja trug man gar eine melodische Erinnerung mit davon, so hatte man seinem musikalischen Bedürfniß genug gethan. Anderes bietet und fordert Robert Franz. Seine Melodien sind nicht um ihrer selbst willen da — das melodische Interesse tritt in seinen Liedern eher hinter dem modulatorischen, harmonischen zurück — nicht vom Worte losgelöst offenbaren sie ihre wahrste Wirkung; wir genießen sie nur als den verklärten Ausdruck des letzteren, und ohne dichterisches Verständniß bleibt uns ihre innerste Bedeutung, ihre eigentlichste Schönheit unerschlossen.

Nimmt Franz demnach die Bedeutung eines Dichterinterpreten, nicht mehr und nicht weniger in Anspruch, so geschieht dies keineswegs in der Meinung, Neues, nie Dagewesenes hiermit zu geben oder zu repräsentiren. Was seine musikalischen Ideale, die ihm in mannigfacher Hinsicht verwandten Händel und Bach, vor mehr als anderthalb Jahrhunderten auf kirchlichem Gebiet vollbracht, das trachtete er auf die profane Sphäre der Lyrik zu übertragen. Und ist es nicht in der That, als ob nicht nur in dem reinen, Wort und Ton in einander webenden Geiste, dem gewissen ethischen Zug, sondern auch in der strengen Art der Factur, der maßvollen Haltung, der Kunst der polyphonen Arbeit die ehrwürdigen Züge dieser seiner Vorbilder uns aus Franz' Schöpfungen entgegenblickten? Als ob dieselbe Keuschheit, die Frömmigkeit und Herzensandacht, die Diese erfüllten, auch aus den Werken des Jüngeren athmete? Freilich schöpften sie Alle ja aus der gleichen Quelle. Der protestantische Choral, der sich als Lebensstrom von unversieglicher Frische durch Bach's und Händels Entwicklung zieht, ward auch inmitten einer von kirchlichen Elementen minder durchdrungenen Zeit die geheime Pulsader der Franz'schen Lyrik. Solchergestalt aber an das Zeitlose, ewig Dauernde an-

knüpfend, hat diese selbst sich ihren unvergänglichen Werth gewonnen.

Ein neuer, auf völlig anderen Grundlagen fußender Dichtergeist war freilich inzwischen, während die erhabenen Denkmale Bach'schen und Händel'schen Geistes (mit welchen die norddeutsch-protestantische Musikrichtung ihren End- und Höhepunkt erreichte) für die Kunst ungenutzt lebendig begraben lagen, vornehmlich mit Beethoven in die Tonwelt eingezogen. Er war am energischsten unter allen seinen Nachfolgern von Schumann aufgenommen worden: oder ist nicht die innigere Annäherung der Schwesterkünste Musik und Poesie, deren wir Heutigen uns freuen, sein herrliches Vermächtniß? Wie dann nach Schumann's Vorausgange Neuere weiterschritten, die Consequenzen seiner Principien immer schärfer ziehend, so ist auch Robert Franz zu einem seiner Erben geworden. Sein ungleich weniger expansives Genie freilich wählte sich aus dessen weitumfassendem Wirkungskreis ein engumgrenztes Gebiet. Nur von einem Theil der Schumann'schen vielseitigeren Lyrik — dem Stimmungslied, das auch der ältere Meister mit Vorliebe hegte und dem er einen, dem jüngeren fremden, romantisch-schwärmerischen Reiz verlieh — ergriff er Besitz, als von einer ihm erbeigenthümlichen Domäne. Was er hier erreicht, wie er groß geworden in seinem Genre, dessen wurde bereits gedacht. Mögen wir immerhin die Leistungen der Lebenden hoch genug anschlagen: es giebt in dem Bereich des Liedes zur Zeit keinen größeren als Robert Franz.

Tief bedauerlich um so mehr ist es, daß, obschon die Besseren, Kunstverständigeren die Gesänge des Meisters längst als classische Blüten deutscher Tonkunst anerkennen, das Publicum denselben noch nicht innerlich vertrauter gegenübersteht. Mag Franz, der echt deutsche Idealist, von den höchsten Kunstprinci-

pien ausgehend, jede Concession an eine niedrigere Anschauungsweise, als eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst, streng von sich abweisen; mag er auch in der bei aller Bescheidenheit doch vornehmen Exclusivität seiner Künstlernatur, wie er in seinem Schaffen sich an die Höchsten anschloß, sich auch mit demselben nur an die Höchstgebildeten wenden: wie viele selbst von diesen ahnen kaum die Fülle und Bedeutung seiner Gaben! Wie viele, denen Gesang gegeben, ja denen er zum Beruf geworden, übersehen undankbar einen Schatz, von dem Besitz zu ergreifen ihnen und der Kunstwelt nur zum sicheren Gewinn gereichen würde! „Zum Vortrage dieser Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen", sagt freilich Schumann — und der Dichter unter den Sängern sind leider nicht all zu viele; stellt gleichwol jede gehaltvolle Tonschöpfung an die Reproduction die Forderung der Nachdichtung, so wird dies bei Franz' Werken — wie überhaupt bei den neueren Meistern, Schumann, Liszt, Brahms, Rubinstein — geradezu zur unerläßlichen Bedingung. Dringend bedarf ihre innerliche Weise des Nachempfindens und Nachlebens, soll ihnen die Möglichkeit der Wirkung nicht von vornherein benommen sein. Selbst schauen im Seelenspiegel des Tongedichtes muß sich der Sänger, wenn er den reichen Inhalt in voller Tiefe erfassen und für Andere erfaßbar machen will; und es ist eine Eigenthümlichkeit der Franz'schen Gebilde, daß sie nur dem reinen schönen Gemüth ein reines schönes Antlitz entgegenspiegeln. Er schmeichelt Sängern und Spielern nie absichtsvoll durch die äußere Brillanz seiner Aufgaben — er ehrt sie vielmehr durch die innerliche Tiefe derselben. Wer aber möchte sich nicht gern also ehren lassen? Warum zögern doch die Dichter unter den Sängern, alle Die, denen mehr als ein karges Alltagsmaß der Empfindung zu Gebote steht, von jenen tiefsinnigen Kunstwerken Besitz zu ergreifen? Ist es nicht eines

der edelsten Vorrechte des ausübenden Künstlers, verborgene Perlen an's Licht zu fördern, Unverstandenes, nicht nach seinem Werthe Gewürdigtes einem besseren Verständnisse entgegenzuführen, die Schönheit allenthalben nicht nur erkennen, sondern auch offenbaren und den Geschmack der Menge an ihr läutern zu dürfen? Und ob im stillen Selbstgenusse, ob im Freundeskreise oder im Concertsaale, so nur die Rechten, das Rechte wählend, dazu kommen, wird und kann es diesen Liedern auch nimmer an der rechten Wirkung fehlen. Es wäre ein trauriges Zeichen der Zeit, die an solchen Kunstgebilden dauernd vorüberzugehen vermöchte — wir denken aber besser von der unseren!

Technische Schwierigkeiten giebt es dabei mehr für den Clavierspieler als den Sänger zu überwinden. Dem begleitenden Pianoforte ist, wie in Schumann's Liedern, ein wichtiger Antheil zugefallen, und die Errungenschaften der modernen Technik des Instrumentes seit Beethoven hat der Componist in Mitthätigkeit gezogen, während andererseits auch Bach's Einfluß sich hier wiederum lebendig zeigt. Der Meister läßt sich nichts entgehen, was den Reichthum seines künstlerischen Materials zu mehren und zu fördern geeignet ist, ob er dieses auch nur als Mittel, nicht als Selbstzweck betrachtet. Als Grundstock seiner Begleitungen dient ihm — zumal in seinen späteren Gesängen, in denen seine Eigenthümlichkeit sich immer prägter herausgestaltet — die vierstimmig gesetzte Melodie. Das Figurenwerk bildet nur das Colorit, das Licht und Schatten in die Grundstimmung hineinträgt. Eben das Vocale seines Claviersatzes ist ein entscheidendes Merkmal seiner Originalität. Uebrigens findet sich auch eine reiche Anzahl kurzer Stimmungslieder, die selbst für mäßige, nur einigermaßen mit polyphoner Schreibart vertraute Spieler zugängig sind und sich besonders zum Selbstmusiciren und Selbstaccompagniren eignen. Hinreichende

Gelegenheit ist auch dem Begleiter — namentlich in den die Rundung eines jeden Liedes harmonisch vollendenden Vor-, Zwischen- und Nachspielen — allenthalben geboten, poetischen Sinn und warmes Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Wollen darum Sänger und Spieler nur erst offenen Auges an die vom vulgären Sinn als undankbar verketzerten Kunstwerke herantreten; dauernd sie zu fesseln wird jenen zweifellos gelingen!

Leider hat die Kritik, die erwähnten Koryphäen der Tonkunst und eine Anzahl Kenner und Freunde des Meisters ausgenommen*), diesem gegenüber, dafern sie überhaupt von ihm Notiz nahm, mit Vorliebe ihre negativen Rechte geübt. Sie hat ihm seine Beschränkung auf ein engeres Kunstgebiet ohne Unterlaß zum Vorwurf gemacht und sich nicht erinnern wollen, daß die Geschichte der Tonkunst aus alter und neuer Zeit ihm in dieser Beziehung gar manches Beispiel zur Seite zu stellen hat. Wir begnügen uns hier nur an Chopin's naheliegende, im Bereich der Claviermusik nicht minder exclusive und dennoch laut anerkannte Erscheinung zu gedenken. Ueberdies haben Franz' schon erwähnte Bearbeitungen älterer Vocalwerke den Beweis geliefert, daß sein künstlerisches Wissen und Können nicht, wie man meint, an enge Grenzen gebunden, sondern vielmehr zur Behandlung breiter umfangreicher Formen wohl ausreicht.

Einen bedeutenden Theil seines Lebens und seiner Kraft hat Franz dem Bestreben geopfert, die uns in unvollendeter Gestalt überkommenen Meisterschöpfungen Bach's und Händel's, dem Geiste Jener wie den modernen Bedürfnissen entsprechend,

*) Wir haben hier, nächst den obengedachten Arbeiten Liszt's, Ambros' und Saran's, namentlich noch diejenigen von Julius Schäffer („Zwei Beurtheiler von Robert Franz") und Franz Hüffer („Die Poesie in der Musik"; beide Leipzig, Leuckart) hervorzuheben.

zu ergänzen. Bekanntlich befinden sich in den Originalpartituren der genannten Meister viele skizzirte Stellen, die auf die Mitwirkung des Accompagnements, welches damals die Orgel oder das Cembalo auszuführen hatten, berechnet waren. Da die Componisten die Aufführung ihrer Werke persönlich von einem jener Instrumente aus zu leiten pflegten, genügte ihnen ein bezifferter Baß, die kurze Andeutung eines musikalischen Schlagwortes für den eigenen Gebrauch; das Uebrige konnten sie der Eingebung des Moments und ihrer sicheren Kunstfertigkeit überlassen. An dem tausendstimmigen Riesenınstrument der Orgel sitzend, mit ihrer eigenen künstlerischen Riesenperson — wir bedienen uns hier eines Ausdrucks des geistreichen A. W. Ambros — allenthalben mächtig eingreifend, beherrschten sie die ganze Musik als deren Seele. Ihr Accompagnement, der Hauptträger des Ganzen, unterstützte den Sänger, ergänzte den mangelhaften Klangkörper des ihnen zu Gebote stehenden Orchesters, verlieh dem Werk erst jene Abrundung und vollendete Gestalt, nach der wir heute uns vergebens sehnen. Die Sorge, einem nachkommenden Geschlecht ihre Schöpfungen in fertiger Form zu bequemem Genusse zu hinterlassen, lag den alten Meistern fern. Nicht für den Druck bestimmten sie dieselben, sie blieben ihrer Außengestalt nach eben nur Skizzen, zu deren jedesmaliger Ausführung und Verlebendigung es ihrer eigenen nachschöpferischen Hand bedurfte: einer Improvisationskunst, die uns Gegenwärtigen nicht nur minder geläufig, sondern eben so völlig verloren gegangen ist als die lebendige Tradition, die der Praxis etwa zu Hülfe kommen könnte. Sind doch zumal die Bach'schen Werke unter hundertjährigem Staub verborgen, vor wenigen Jahrzehnten erst gewissermaßen neu entdeckt worden

Daß die uns überkommenen Partituren Bach's und Händel's, und zwar in erster Linie die Solonummern, demnach

nicht ihrem Wortlaut nach in ihrem vollen Werth zu begreifen sind, sondern, sollen sie anders lebendig wirken, eine Ergänzung fordern, ist eine um so allseitiger zugestandene Thatsache, als auch in dem Darstellungsmaterial selbst inzwischen manche Veränderung eingetreten ist und viele der damals benutzten Instrumente heute völlig außer Brauch gekommen sind. Nur über das Maß und die Methode dieser Ergänzungen gehen die Meinungen auseinander. Während die Einen ihre Pietät für die Meister durch eine Enthaltsamkeit bethätigen zu müssen glaubten, die selbst das Vorhandene uns nicht einmal vollständig zu überliefern wagt, meinten andere ihrer Verehrung besser zu genügen, indem sie durch stilgerechte, reconstruirende Bearbeitungen die Erzeugnisse einer vergangenen großen Kunstepoche dem Verständniß der Neuzeit möglichst nahe rückten. In der That kann es, der Natur des Gegenstandes gemäß, hier nur eine zweifache Möglichkeit des Verhaltens geben: entweder man läßt die alten Werke völlig in der überlieferten Gestalt und sucht, so gut es eben gehen will, durch eine freie Improvisation nachzuhelfen, oder man liefert eine Arbeit, die allen Ansprüchen, welche hier an Stil und Tonsatz zu stellen sind, vollkommen genügt. Unter denen, welche den letzteren Weg eingeschlagen, behauptet nach dem Vorgange Mozart's und Mendelsohn's, die bereits hier und dort mit nachhelfender Hand eingegriffen, Robert Franz den vornehmsten Platz. Wie er, zu Gunsten einer früheren Kunstepoche auf das Glück eigenen Schaffens mehr und mehr Verzicht leistend, der schwierigen Aufgabe der Wiederherstellung alter Partituren eine lange Reihe von Jahren gewidmet, wie er, nicht mit der äußeren Formengewandtheit eines musikalischen Handwerkers, sondern mit der Feinfühligkeit des echten Tondichters zu Werke gehend, jene Denkmale alter Herrlichkeit unserm frischen Kunstgenuß

zurückgewonnen und eine Brücke hinüber geschlagen von der Gegenwart in die Vergangenheit: davon geben diese letzteren selbst ein vielstimmiges Zeugniß. Durch eine Fülle contrapunktischen Wissens ausgezeichnet, so daß Bach und Handel sich seiner als eines Zeitgenossen schwerlich zu schämen gebraucht hätten, ohnedies in einem gleichen Boden mit jenen beiden wurzelnd und ihnen in innerer Wahlverwandtschaft verknüpft, scheint Franz mehr als Andere zu der erwählten Aufgabe berufen. Mit der polyphonen Schreibart vertraut wie Wenige, fand er, nachdem er zuerst auf anderem Wege (durch accordische Ausführungen) sein Ziel vergeblich zu erreichen gestrebt, in ihr das Mittel, das ihn zum Zwecke führte. Dabei wählt er die Motive seines Tonsatzes nicht etwa willkürlich, sondern er versteht sie sinnreich genug aus dem in den behandelten Stücken gebotenen Material (der Structur des Basses, dem Figurenwerk der Cantilene) zu formen. Er selbst berichtet uns in interessanter Weise über die angestellten Versuche in dem „Offenen Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke", den er 1871*) veröffentlichte, wie er schon früher (1863) höchst dankenswerthe „Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's Magnificat"**) herausgegeben hatte. Hier legt er die Principien dar, die ihn bei seinen Ergänzungen leiteten und weist u. a. nach, wie die Rücksicht auf unser durch das moderne Orchester verfeinertes Ohr neben anderen praktischen Gründen ihn bestimmte, das eigentliche Accompagnement (also den aus den Baßsignaturen gezogenen Tonsatz) statt der bisher gebräuchlichen Orgel oder dem alten Cembalo, vielmehr dem Orchester zu übertragen. Als Hauptmaterial verwendet er ein Bläserquartett

*) Leipzig, Leuckart.
**) Halle, Karmrodt.

von Clarinetten und Fagotten, deren Ton dem der Orgel verwandt ist und die, wie seine eigenen Worte es aussprechen, „ein treffliches Mittel zur Ausführung des vierstimmigen Satzes abgeben, der sich in ungezwungener Natürlichkeit überall einlegen läßt". Die Orgel, die, bei den gegenwärtig mehr im Concertsaal als in der Kirche stattfindenden Aufführungen älterer Vocalwerke, ohnehin selten zur Hand ist, fällt dabei entweder ganz weg oder sie dient, wofern sie zur Disposition steht, nur als „Verstärkungsmittel bei entscheidenden Stellen." Der Vortheil mannigfaltigerer Klangfärbung und Fülle kommt nun den Werken zu Gute und macht sie um einen Reiz jugendlicher Frische und blühenden Wohllauts reicher.

Gegen diese seine Orchesterbehandlung hauptsächlich aber wendet sich die Polemik, die sich aus dem Kreise der historischen Schule heraus gegen Franz' Bearbeitungen erhoben und der er selbst in seinem „offenen Briefe" mehrfach zurechtweisend begegnet. Sie hat ihn, den zart Gewissenhaften, der Willkür und der modernisirenden Neigung geziehen und ihm die Früchte redlicher Arbeit zu vergällen und zu verkümmern gesucht, statt sich ihrer vielmehr dankbar zu freuen. Hoffen wir, daß dem Künstler auch in dieser Beziehung die zukünftige Kritik gerechter werde als die gegenwärtige es ist!

Werfen wir einen Blick auf die Fülle classischer Gaben, die er der Welt von neuem geschenkt, so gewahren wir, außer einem Stabat mater und Magnificat der italienischen Meister Astorga und Durante, zehn Bach'sche Cantaten, eine große Anzahl von Arien, sechs Duette, sein Magnificat, die Trauerode und die Matthäus-Passion; desgleichen von Händel zwölf Opernarien für Sopran, zwölf für Alt und zwölf Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten, das Jubilate und das Oratorium L'allegro, il pensieroso ed il moderato.

Hierzu kommen noch die „Hebräische Melodie" für Clavier mit oder ohne begleitende Instrumente, sowie sechs Choräle für gemischten Chor und sechs altdeutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, welche letztere als Bearbeitungen jüngsten Datums sich der erwähnten Sauer'schen Beobachte beigegeben finden.

Und alles das ward unter den Hemmungen eines schweren Nervenleidens vollbracht, das sich mit den Jahren immer grausamer fühlbar machte, und ihn endlich des dem Musiker unentbehrlichsten Sinnes, des Gehörs, fast gänzlich beraubte. Seine anhaltende Beschäftigung mit Bach, sein inniges Hineinleben in dessen complicirtes, vielstimmiges Tongewebe, sein Wiederschaffen in dessen Geiste beförderten ohne Zweifel, selbst mehr noch als das eigene freie Produciren, die Entwicklung des Uebels. So fand sich denn Franz gezwungen, seiner praktischen Thätigkeit zu entsagen und die Aemter niederzulegen, mit denen seine Vaterstadt, nachdem ihr die Erkenntniß seiner künstlerischen Bedeutung allmälig aufgegangen, ihn betraut hatte. — Er war nach und nach zum Organisten an der Ulrichskirche, zum Dirigenten der Singacademie und der „Berg- und Museumsconcerte" und später zum Universitäts-Musikdirector ernannt worden, wie die philosophische Facultät, welche ihm einen Lehrstuhl für Musik übertrug, ihn in Anerkennung seiner Verdienste um Bach und Händel auch durch Verleihung des Doctortitels auszeichnete. —

Kann es ein herberes Geschick geben als das seine, das den reichen Geist in der Fülle der Manneskraft vielfältig zur Thatlosigkeit verdammt, das ihm die Lust am eigenen Sang benommen und ihm Feierabend gebietet, noch bevor die Stunde der Ruhe für ihn gekommen? Selbst auf sein häusliches Glück drohten die Schatten dieses Leides zu fallen. In das Haus, das er sich im Jahre 1848 durch seine Verheirathung mit

Marie Hinrichs begründete und das seither allen Kunstfreunden und Genossen von fern und nah freundlich geöffnet war, begann der finstere Gast der Sorge einzukehren, als er mit der Ausübung seiner Thätigkeit zugleich auf seine gesicherte Lebensstellung verzichten mußte. Da gedachte das musikliebende Deutschland seiner Pflicht und ehrte sich selbst, indem es dem kranken Sanger, der den von unserem Volke so hochgehaltenen Tonschatz um viele seiner unsterblichsten Gebilde bereicherte, den Ehren- und Dankessold darbrachte, der ihm mindestens vor den äußeren Bitternissen des Lebens Schutz gewährte. Auch der deutsche Kaiser that das Seine und schmückte die Brust des Künstlers mit dem Kreuz seines rothen Adlerordens. Strahlender und unvergänglicher aber ziert ihn der Lorbeer, der seine Stirn krönt, und den wir ihm nicht nur in kargen Zweigen, sondern im vollen Kranze um's Haupt flechten dürfen!

Verzeichniß

der von Franz veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Whistling.

Heft 1. Ihr Auge — Nachtlied — Die Lotosblume — Nun holt mir eine Kanne Wein — O säh' ich auf der Haide — Tanzlied im Mai. — Heft 2. Sonntag — Für Einen — Jagdlied — Schlummerlied — Vöglein, wohin so schnell — In meinem Garten.

Op. 2. Schilflieder v. Nic. Lenau f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Auf geheimem Waldespfade — Drüben geht die Sonne scheiden — Trübe wird's, die Wolken jagen — Sonnenuntergang — Auf dem Teich, dem regungslosen.

Dies. f. Pfte. übertragen v. Franz Liszt. Ebd.

Op. 3. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Der Schalk — Die Farben Helgoland's — Frühling u. Liebe — Frühlingsliebe — Der Sommer ist so schön — Ach, wenn ich doch ein Immchen wär!

Op 4. Zwölf Gesänge v. Burns, Rückert u. Osterwald f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Neue Ausg. Leipzig, Kistner.

Heft 1. Mein Hochlandskind — Die süße Dirn' von Inverneß — Liebliche Maid — Ihr Hügel dort am schönen Doon — Montgomery Gretchen — Du hast mich verlassen. — Heft 2. Er ist gekommen — Kurzes Wiedersehen — Durch säuselnde Bäume — Herbstsorge — Wanderlied — Ach, daß du kamst

Nr. 1. des 2. Heftes f. Pft. übertr. v. Fr. Liszt. Ebd.

Op 5. Zwölf Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel.

Heft 1. Aus meinen großen Schmerzen — Liebchen ist da — Auf dem Meere — Will über Nacht wol über's Thal — Mädchen mit dem rothen Mündchen — Ich hab' in deinem Auge — Heft 2. Gute Nacht — Ich lobe mir die Vögelein — Stiller Abend — Erinnerung — Hör' ich das Liedchen klingen — Genesung

Op 6. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Whistling

Wasserfahrt — Wie des Mondes Abbild — Auf dem Meere — Die Liebe hat gelogen — Der Schnee ist zergangen — Thränen

Op. 7. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Der junge Tag erwacht — Ständchen — Da die Stunde kam — In meinen Armen wieg' ich dich — Frühlingskinder im bunten Gedränge — Ja, du bist elend.

Op 8. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel

Der Bote — Meeresstille — Durch den Wald im Mondenscheine — Das ist ein Brausen — Treibt der Sommer seinen Rosen — Gewitternacht.

5 Nrn. derselben sammt 2 aus op. 3 f. Pfte. übertr. v. Franz Liszt. Ebd.

Op. 9. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Breslau, Leuckart.

Was pocht mein Herz so sehr — Wasserfahrt — Bitte — Allnächtlich im Traume — Vom Berge — Auf dem Meere.

Op. 10. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Whistling.

Für Musik — Stille Sicherheit — Mutter, o sing mich zur Ruh — Der vielschönen Fraue — Und die Rosen, sie prangen — Umsonst

Op. 11. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel.
Abschied — Am leuchtenden Sommermorgen — Im Mai — Im Sommer — Auf dem Meere — Abends.

Op. 12. Sechs Gesänge für eine Singst. mit Pianoforte. Offenbach, André.
Und welche Rose Blüten treibt — Zu Straßburg an der Schanz — Im Walde — Aus meiner Erinnerung — Gute Nacht, mein Herz — Und wüßten's die Blumen, die kleinen.

Op. 13. Sechs Dichtungen v. Max Waldau, f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Whistling.
Zwei weiße Rosen — Es klingt in der Luft — Ein Friedhof — Rosmarin — Wenn drüben die Glocken klingen — Da sind die bleichen Geister wieder.

Op. 14. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Kistner.
Widmung — Lenz — Waldfahrt — Ungarisches Volkslied — Liebesfrühling — Frage.

Op. 15. Kyrie a capella f. 4 Chor- und Solostimmen. Partitur und Stimmen. Leipzig, Whistling.

Op. 16. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Siegel.
Du liebes Auge — Im Sommer — Der Fichtenbaum — Abends — Weißt du noch — Um Mitternacht.

Op. 17. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Ebd.
Ave Maria — Ständchen — Lieb' Liebchen — Die Trauernde — Im Frühling — Im Herbst.

Op. 18. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Ebd.
Marie — Am Rhein — Nun hat das Leid ein Ende — Meerfahrt — Möcht' wissen was sie schlagen — Mit schwarzen Segeln.

Op. 19. Psalm 117: „Lobet den Herrn alle Heiden", a capella f. 2 Chöre. Leipzig, Whistling.

Op. 20. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Siegel.
Die blauen Frühlingsaugen — Die letzte Rose — Verfehlte Liebe — Abends — Das macht das dunkelgrüne Laub — Im Herbst.

Op. 21. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Senff.
Willkommen mein Wald — Denk' ich dein — O Mond, lösch' dein goldnes Licht — Liebesfeier — Winternacht — Verlaß mich nicht.

Op. 22. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Ebd.

Gleich und gleich — Vorüber der Mai — Im Frühling — Frühe Klage — Im Mai — So weit von hier.

Op. 23. Sechs Gesänge nach Texten deutscher Volkslieder f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Siegel.

Wird er wol noch meiner gedenken? — Frühlingswonne — Ach, wär' es nie geschehen — Das traurige Mädchen — Frühlings Ankunft — Rothe Aeuglein.

Op. 24. Sechs Lieder f. gemischten Chor. Leipzig, Whistling.

Es ist ein Schnee gefallen — Beim Scheiden — Die beste Zeit — Frühlingsglaube — Mailied — Morgenwanderung.

Op. 25. Sechs Lieder von Heine f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Siegel.

Die Lotosblume — O lüge nicht — Ich hab' im Traum geweinet — Kommt fein's Liebchen heut? — Im wunderschönen Monat Mai — Auf dem Meere.

Op. 26. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Siegel.

Wenn ich's nur wüßte — Lieber Schatz, sei wieder gut — Vergißmeinnicht — Des Mädchen Abendlied — Vom Auge zum Herzen — An den Wind.

Op. 27. Sechs Lieder von Mörike f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Senff.

Volker spielt auf — Er ist's — Herz, ich habe schwer an dir zu tragen — In Leid versunken — Rosenzeit — Ein Tännlein grünet wo.

Op. 28. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Siegel.

Ich lieb' eine Blume — Ein Stündlein wol vor Tag — Nachtlied — Nebel — Verborgenheit — Um Mitternacht.

Op. 29. Liturgie zum Gebrauch beim evangel. Gottesdienst f. gemischt. Chor. Leipzig, Leuckart.

Op. 30. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Kistner.

Sterne mit den goldnen Füßchen — Blätter läßt die Blume fallen — Am Strom — Schöner Mai, bist über Nacht — Dies und das — An die Wolke.

Op. 31. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Senff.

Dort unter'm Lindenbaume — Ade denn, du Stolze — Mein Lieb' ist eine rothe Ros' — Sie liebten sich beide — Abschied — Mein Herz ist im Hochland.

Op. 32. Sechs Lieder f. 4 stimm. Männerchor. Leipzig, Whistling.

Rheinweinlied — In der Ferne — Der weiße Hirsch — Nachtlied — Das Lieben bringt große Freud' — Ueberall bin ich zu Hause

Op. 33. Sechs Lieder von Göthe f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Wonne der Wehmuth — Gegenwart — Mailied — Cupido, loser — Schweizerlied — Rastlose Liebe

Op. 34. Sechs Lieder v. Heine f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Leuckart.

Was will die einsame Thräne — Deine weißen Liliensinger — Traumbild — Es treibt mich — Die Rose, die Lilie — Gekommen ist der Maie.

Op. 35. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Die Harrende — Ich wandre durch die stille Nacht — Die Sonn' ist hin — Romanze — Wenn sich zwei Herzen scheiden — Aufbruch.

Op. 36. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Auf dem Meere — Erster Verlust — Volkslied — Bei der Linde — Gute Nacht — Nun hat mein Stecken gute Rast.

Op. 37. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Kistner.

Du bist so schön und rein — Zu spät — Am fernen Horizonte — Der schwere Abend — Sonnenwende — Wenn ich auf dem Lager liege

Op. 38. Sechs Lieder v. Heine f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Frühling — Der Schmetterling ist in die Rose verliebt — Childe Harold — Sag' mir — Güldne Sternlein schauen nieder — In der Fremde

Op. 39. Sechs Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Frühlingsfeier — Es ragt in's Meer der Runenstein — Das Meer erstrahlt im Sonnenschein — Wandl' ich in den Wald des Abends — Mir fehlt das Beste — Altes Lied

Op. 40. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Kistner.

Mein Schatz ist auf der Wanderschaft — Es ziehn die brausenden Wellen — Unter'm weißen Baume sitzend — Als trug' man die Liebe zu Grab' — Die Verlassene — Sie stoh vor mir.

Op 41. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Leise zieht durch mein Gemüth — Ach, wie komm' ich da hinüber — Wol waren es Tage der Sonne — Stille Liebe — Lehre — Du grüne Rast im Haine.

Op. 42. Aus Osten. Sechs Gesänge f. eine Singst. m. Pfte. Leipzig, Siegel.
Volkslied — Die helle Sonne leuchtet — Selige Nacht — Weißt du noch — Es hat die Rose sich beklagt — Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

Op. 43. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Kistner.
Träume — Gleich wie der Mond — Entschluß — Ich will meine Seele tauchen — Es ragt der alte Elborus — Im Westen.

Op. 44. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.
O nimm dich in Acht — Aprillaunen — Doppelwandlung — Es fällt ein Stern herunter — Wenn ich in deine Augen seh' — Am Rheinfall.

Op. 45. Sechs Lieder f. gemischten Chor. Leipzig, Siegel.
Ave Maria — Die Trauernde — Frühlingswonne — Rothe Aeuglein — Selige Nacht — Ein Ständchen wol vor Tag.

Op. 46. Drei Lieder f. gemischten Chor. Leipzig, Kistner.
Die Verlassene — Es ragt der alte Elborus — Gleich wie der Mond.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Drei Lieder f. gemischten Chor. Leipzig, Whistling.
Im Mai — Der vielschönen Fraue — Schweizerlied.

II. Bearbeitungen.

Durante, Magnificat f. 4 Singst. in erweiterter Instrumentation. Partitur, Orchester- und Singstimmen. Halle, Karmrodt.

Astorga, Stabat mater f. 4 Singst. in erweiterter Instrumentation. Partitur und Stimmen. Ebd.

Händel, Jubilate f. Sopr., Alt, Tenor u. Baß bearb. Partitur, Clavierauszug, Orchester- u. Singstimmen. Ebd.
— L'allegro, il pensieroso ed il moderato. Oratorische Composition f. Soli u. Chor m. Orchester, m. ausgeführtem Accompagnement bearb. Part., Clav.-Ausz., Orchester- u. Chorst. Leipzig, Leuckart.
— 12 Sopran-Arien aus versch. Opern bearb. im Clavierauszug. Leipzig, Kistner.
— 12 Alt-Arien aus versch. Opern bearb. im Clav.-Ausz. Ebd.
— 12 Duette aus versch. Opern u. den Kammerduetten bearbeitet im Clav.-Ausz. Ebd.

Bach, J. S. Actus tragicus: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Cantate f. gemischt. Chor u. Orchester bearb. Partit., Clavierauszug, Orchester- u. Chorst. Leipzig, Leuckart.
— Ich hatte viel Bekümmerniß. Cantate f. jede Zeit, bearb. Part. Clav.-Ausz., Orchester- u. Chorst. Ebd.
— Magnificat (D-dur) bearb. Part., Clav.-Ausz. rc. Ebd.
— O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Pfingstcantate, bearb. Part., Clav.-Ausz. rc. Ebd.
— Wer da glaubet und getauft werd. Cantate, mit ausgeführtem Accompagnement bearb. Part., Clav.-Ausz. rc. Ebd.
— Passionsmusik nach dem Evangel. Matthäus, mit ausgeführtem Accompagnement bearb. Part., Orchester- u. Chorst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Trauerode, bearb. Part., Clav.-Ausz. rc. Leipzig, Kistner.
— „Mein gläubiges Herze", Sopranarie aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebt", bearb. Part. u. Stimmen. Halle, Karmrodt.
— Cantaten, im Clavierauszuge bearb. Leipzig, Leuckart.
 1. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.
 2. Gott fähret auf mit Jauchzen.
 3. Ich hatte viel Bekümmerniß.
 4. Wer sich selbst erhöhet.
 5. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
 6. Lobet Gott in seinen Reichen.
 7. Wer da glaubet und getauft wird.
 8. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
 9. Freue dich, erlöste Schaar.
 10. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus).

Bach, J. S., Arien aus der Matthäus-Passion, mit Pfte bearb (3 f. Sopr., 3 f. Alt, 3 f. Baß.) Ebd.
— Arien u. Duette aus versch Cantaten und Messen, dem Magnificat u. der Matthäus-Passion mit Pfte. bearb. Ebd.
— 36 Arien aus versch. Cantaten und Messen, bearb. im Clavierauszug. Leipzig, Whistling.
Sechs Choräle für gemischten Chor u. sechs altdeutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte Leipzig, Leuckart
Hebräische Melodie: Beweinet, die geweint an Babel's Strand, f. Pfte und Viol — desgl. f. Pfte und Vcell — f. Pfte. zu 4 Hdn. u f. Pfte. allein bearb. Ebd
Mendelssohn-Bartholdy, 6 der beliebtesten 2 u. 4stimmigen Lieder, f. eine Singst mit Pfte. eingerichtet Leipzig, Kistner. Wasserfahrt — Wer hat dich, du schöner Wald — Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich — Gruß — Volkslied — Lied aus Ruy Blas
Mozart, Zwei Quintette (C-moll u. C-dur) f. 4 Hnde. bearb. Halle, Karmrodt.
Schubert, Fr., Quartett D-moll f. 4 Hnde. bearb. Wien, Witzendorf.

Anton Rubinstein.

Wenn der naive Kinderglaube in den Gewaltigen der Erde Wesen höherer Art erblickt, die mit dem Zeichen ihrer Abkunft, mit Scepter und Krone geschmückt, mit Purpur und Hermelin bekleidet, hervorragen über die Häupter der gewöhnlichen Sterblichen, so haftet, den Königen des **Geistes** gegenüber, auch uns Aelteren, Nüchterneren ein Rest dieser kindlichen Vorstellung an. Gern suchen wir bei bedeutenden Menschen auch äußerlich den Stempel des Genius, und wo wir ihn gewahren, empfinden wir zwiefach die Macht jenes geheimnißvollen Zuges, der uns zum Großen, Außergewöhnlichen treibt.

Nicht immer, das ist gewiß, verräth die Natur die Bedeutung des von ihr Erschaffenen durch seine äußere Gestalt. In schlichter Hülle birgt sie oft den edeln Gehalt und nur den Auserwählten unter ihren Lieblingen reicht sie zu dem Weihegeschenk des Genius die beneidete Mitgabe einer idealen, oder doch hervorragenden Persönlichkeit.

Anton Rubinstein gehört zu denen, deren äußere Erscheinung eine Verkörperung geistiger Vornehmheit, eine Offenbarung des in ihnen lebendigen Götterfunkens ist. Nicht mit Unrecht hat man seinen Kopf mit der gedankenvollen Stirn, den

tief= und düsterblickenden Augen dem Beethoven's verglichen. Wie dieser ist auch er ein Himmelsstürmer, wenn auch nicht vom selben Riesengeschlecht. Er ist eben ein Kind der modernen Zeit — kein Classiker. — Was aber Rubinstein der Mensch verspricht, das hält der Künstler. Seines Gleichen hat er nicht viele unter seinen Zeit= und Kunstgenossen, und überragt wird er von noch Wenigeren. Als Virtuos hat er nur Einen, den „Einzigen" über, nur einen auch neben sich unter den Lebenden. Als Componist zwar — moderner Gewohnheit gemäß hat auch er den Weg zum Componisten über den Virtuosen genommen — ist seine Entwickelung wol noch immer nicht abgeschlossen; er ist noch nicht „fertig", wenn eine Natur wie die seine überhaupt jemals fertig wird. Nichtsdestoweniger hat er sich, in seinen letztveröffentlichten umfangreichen Werken zumal, zu einer Größe emporgehoben, die ihm einen Platz in nächster Nachbarschaft der ersten Gegenwärtigen sichert, und an genialer Naturkraft durfte er seit jeher mit Jeglichem in die Schranken treten. Auch als Lehrer und Dirigent ist sein Wirken bedeutsam geworden: in ersterer Eigenschaft hat er vornehmlich zu Rußlands Nutz und Frommen Großes und Rühmliches geleistet; in letzterer haben ihn vor wenigen Jahren Wien und im Winter und Frühjahr 1875 einige der hervorragendsten Städte Deutschlands und Paris in voller, glorreicher Thätigkeit gesehen und eine Fülle musikalischer Anregung durch ihn empfangen. Er ist ein geborener Musiker; sein eigenstes Element ist die Tonkunst, ja sein ganzes Dasein ist Musik; in ihr allein lebt, webt und ist er. Darum schien er auch als Tondichter umfänglicherer Werke am glücklichsten, wo er sich auf rein musikalischem Boden bewegte und selten — ausgenommen im Lied — schlug ihm die Verbindung mit anderen Künsten zum Heile aus. Wo es weitere Räume zu füllen

gilt, als jene engen lyrischen Rahmen, innerhalb deren er Meisterliches leistet, schien das Wort seine feurige Phantasie eher zu belasten denn zu beflügeln, und die Unmittelbarkeit seines Empfindens und Mittheilens — einer der charakteristischsten Züge seiner Künstlernatur — erlitt Einbuße an ihrer Frische und Ausdrucksgewalt. Gewiß eine exceptionelle Erscheinung in unseren Tagen, wo das alte Band zwischen Musik und Poesie sich immer enger und fester knüpft, und der schöpferischste Musikgeist unserer Epoche, Richard Wagner, die Theorie vom Gesammtkunstwerk der Zukunft, vom Aufhören der Einzelkünste als solcher aufstellt!

Mit Vollendung seiner „Maccabaer" indessen hat Rubinstein bewiesen, was schon sein „Thurm von Babel" ahnen ließ: daß es nur darauf ankommt, sich einer entsprechenden dichterischen Kraft zu gesellen, um auch auf dem weitumgrenzten Gebiet des musikalischen Dramas, das durch seine epochemachenden Thaten zu beherrschen nur Einem unter seinen Zeitgenossen bisher gelang, Gestalten von zwingender Lebensmacht und edelster Stilvollendung hinzustellen. Durch diese wol umfangreichste seiner Schöpfungen hat er nachdrücklich dargethan, daß seine Begabung der vermeinten Schranken spottet, daß sie die Grenzen der absoluten Musik wie der lyrischen Tonpoesie mit Glück zu überschreiten und sich auch jene vielumworbene Kunstart siegreich zu erschließen vermag, die wir als die höchste in der Wort- und Tonpoesie anzusehen gewohnt sind. Und noch dies Eine. Vermöge der Partitur seiner Maccabaer hat Rubinstein gleichzeitig den unseren Musikkritikern geläufigen Vorwurf zu nichte gemacht, daß ihm die liebevolle Ausdauer für die musikalische Kleinarbeit gebreche, daß bei ihm die geniale Conception Alles, der Fleiß der Ausarbeitung wenig oder nichts bedeute und sein Kunstwerk demgemäß, trotz seines Reichthums

an packenden Einzelmomenten, in seiner Ganzheit nirgend makellos und unanfechtbar sei. Die fest auf einen Punkt gerichtete Kraft, den ernst gesammelten künstlerischen Willen, die man ihm bisher ohne Bedenken rund absprechen zu dürfen meinte, wird man ihm angesichts eines Werkes, dessen ideelle und formelle Einheit nichts zu wünschen übrig läßt, in Zukunft wohl oder übel zuerkennen müssen. Gleichwol ist dies weitaus meisterlichste unter seinen scenischen Werken nicht das Rubinsteinschste, was er geschrieben. Von seiner eigenartigsten Seite lernen wir ihn aus den „Maccabäern" heraus kaum kennen. Viel freier läßt er im Es-dur-Concert oder der dramatischen Symphonie seiner Individualität die Zügel schießen. Hier auch spüren wir, was schon aus der Mehrzahl seiner früheren Erzeugnisse ersichtlich geworden: daß die Nationalität, der er entstammt und deren naive Urwüchsigkeit und phantastischen Freiheitsdrang er trotz aller deutschen und fremdländischen Bildung, die er empfangen, nie verleugnet, ihn nur schwer zu jener Harmonie und inneren Geklärtheit kommen läßt, die den deutschen Anschauungen von Kunstwerk und Künstler entspricht. Was uns an Rubinstein oft fremdartig berührt: gewisse Maßlosigkeiten und ästhetische Unregelmäßigkeiten, jenes durch und durch impulsive Wesen, das der Mehrzahl seiner Gebilde den Charakter von Improvisationen verleiht, erklärt sich weniger durch individuelle als vielmehr nationale Besonderheiten, die uns indeß nicht verhindern sollen, ihn als den anzuerkennen, der er in Wahrheit ist: einer der Besten unter den Unseren!

Anton Gregor Rubinstein ist, seinen eigenen uns gegebenen Mittheilungen zufolge, im Jahre 1830 am 18. November russischer Zeitrechnung, das ist am 30. November der unseren, geboren. Wechwotynetz, ein Dorf im russischen Bessarabien unfern Jassy, ist seine Heimat. Seine Eltern besaßen in der

Walachei umfangreiche Güter und lebten in großartigen Verhältnissen; durch unglückliche Processe gegen die Domäne wurden sie jedoch ihres Vermögens verlustig: ein Mißgeschick, dem die gegenwärtige Musikwelt den Aufgang eines ihrer leuchtendsten Gestirne dankt. Die Mutter, eine Frau von ungewöhnlicher Bildung und eine treffliche Clavierspielerin, übernahm selbst den ersten Schul- und Musikunterricht ihrer Söhne Anton und Nicolaus und erfreute sich dabei eines Erfolges, der die Uebersiedelung der Familie nach Moskau in Anregung brachte und schließlich auch herbeiführte. Dort trat sie selbst eine Stellung als Lehrerin in einem kaiserlichen Erziehungsinstitut an, während die Weiterbildung der Knaben einem tüchtigen Meister, Alexander Villoing, anheimgegeben ward. Unter der methodischen Zucht desselben ging dieselbe so glücklich von Statten, daß Anton, nachdem er seit kaum zwei Jahren das Clavierspiel begonnen, bereits in seinem achten Lebensjahr im Stande war, sich in einem eigenen Concert in Moskau hören zu lassen. Seine Leistungen erregten ungeheures Aufsehen, und begeistert feierte man das jugendliche Genie.

Diesem ersten glückgekrönten Schritt in die Oeffentlichkeit folgte ein zweiter, nicht minder günstiger, als Anton sich im August 1839 in Begleitung seines Lehrers nach Paris begab. Hier entschied sich sein Geschick. Hatte der Vater mit seiner Zustimmung zur Wahl der Künstlercarrière seines Sohnes bis dahin noch immer gezögert, so besiegte Franz Liszt's nachdrückliche Anerkennung der hohen Begabung des Knaben jedes weitere Bedenken. Er, der weltberühmte und in Paris wie anderwärts in noch nie dagewesener Weise gefeierte Künstler, war in dem zweiten Concert, mit dem Anton sich in der französischen Metropole einführte, gegenwärtig. Mit innerster Theilnahme lauschte er den Productionen des kleinen Virtuosen,

und nachdem dieser geendet, hob er ihn angesichts der gesammten Zuhörerschaft zu sich empor und küßte ihn mit den Worten: „Der wird der Erbe meines Spiels!“ Das Publicum brach darob in lauten Jubel aus, und die Erzählung von dieser Scene ging in Paris von Mund zu Munde.

Anderthalb Jahre verweilte Rubinstein daselbst, durch Liszt's bereitwillige Unterweisung in seinen Studien auf das Thätigste gefördert. Dann machte er sich auf einer dreijährigen erfolgreichen Reise zuerst in England bekannt, wo Mendelssohn ihn bei seinem ersten Auftreten in London an's Piano geleitete, und Moscheles die „federleichten Finger“ und die „männliche Kraft des russischen Knaben“ rühmte; ging hierauf weiter nach Holland, Schweden und Deutschland und kehrte danach auf Wunsch des Vaters, um für wissenschaftliche und künstlerische Beschäftigungen größere Muße zu gewinnen, nach seiner russischen Heimat zurück. Die ihm dort offen stehenden Bildungsmittel erwiesen sich freilich als so wenig genügende, daß ihn schon binnen Jahresfrist (1844) der Durst nach einem geistigeren Lebensquell, wie er nirgends reiner und freigebiger als in Deutschland fließt, sammt Mutter und Bruder nach Berlin trieb. Die Universität sollte seinem allgemeinen Wissen zu Gute kommen, indessen Dehn's Unterricht ihn mit der Compositionslehre befreundete und seinen bisher vorwiegend gepflegten praktischen Uebungen durch theoretische Aufgaben das nothwendige Gleichgewicht gab.

Auch die in London angeknüpften Beziehungen zu Mendelssohn wurden erneuert und gestalteten sich zum Vortheil Rubinstein's bald intim. Gerade eine Natur von der feinen Mäßigung Mendelssohn's, — dieses „größten Formgenies unter den Neueren“, wie Hans von Bülow ihn bezeichnet, — mußte auf die stürmische Weise des Jüngeren wohlthätig

wirken, und in der That sänftigten Mendelssohn und Dehn vereint durch Beispiel und Lehre die Ausbruche seines gern aus dem Vollen spendenden, südländisch leidenschaftlichen Temperaments und lenkten den Glutstrom seines Empfindens in begrenztere Bahnen. Die Einflüsse beider Meister, die Rubinstein's frühere Productionen durchdringen und ihm einen gewissen conservativen Formensinn anbildeten, sind trotz entgegengesetzter Einwirkungen, welche sich nachmals in seinem Leben geltend machten, selbst in seinem späteren Schaffen keineswegs völlig verblaßt, ob auch zeitweise hinter anderen Elementen zurückgetreten.

Der Tod des Vaters machte dem Berliner Aufenthalt ein plötzliches Ende und zog eine Wandlung seines ganzen bisherigen Lebens nach sich. Er rief die Mutter dauernd nach Rußland zurück, wo sie fortan als Lehrerin für den Lebensunterhalt ihrer übrigen Kinder wirkte, und legte auch Anton die Nothwendigkeit auf, sich eine selbstständige Existenz zu gründen. Zu diesem Ende siedelte er auf Dehn's Rath 1846 nach Wien über. Er, der Gefeierte, von frühester Jugend an Verwöhnte, mußte nun, kaum zum Jüngling herangewachsen, das harte Joch des Lehrers auf sich nehmen. Ward es ihm auch, so scheint es, nicht schwer, hier Schüler zu finden, seinem heißblütigen, thatendurstigen Naturell kam es sauer genug an, den Drang zum eigenen Schaffen zu bändigen und statt dessen, um des lieben Broderwerbs willen, padagogische Pflichten zu üben. Doch im Glauben an eine bessere Zukunft harrte er voll stiller Resignation aus, von aller Oeffentlichkeit zurückgezogen, mit eisernem Fleiß seiner künstlerischen Vervollkommnung obliegend. Nur eine Concertreise nach Ungarn, (1847) in Gemeinschaft mit dem berühmten Flötisten Heindl unternommen, wie ein längerer Aufenthalt in Preßburg, wo er in einem kunstsinnigen Hause

gastfreundlich Aufnahme fand, brachten kurze Abwechselung in das Einerlei seiner Lehrthätigkeit und die erwünschte Freizeit für schöpferische Arbeiten und Entwürfe aller Art.

Freilich vertrieben die Stürme, die das Jahr 1848 vorbereiteten, ihn nur zu bald von dem kaum gefundenen Zufluchtsort. Da ihm für seine Zukunft hier, auf dem politisch aufgeregten Boden, vor der Hand nichts zu hoffen blieb, verließ er Wien und ging über Berlin, wo er sich Mendelssohn's Grabgeleite anschloß, nach St. Petersburg. Zwar ließ sich seine Rückkehr in die Heimat nicht eben verheißungsvoll an: auf der russischen Grenze widerfuhr ihm der empfindliche Verlust seiner sämmtlichen in eine Kiste verpackten Manuscripte. Man sagt, daß sie, weil man in ihnen eine hochverrätherische Geheimschrift witterte, daselbst zurückgehalten wurden, — genug, alle Versuche zu ihrer Wiedererlangung blieben erfolglos, so daß er das Verlorene später zum zweiten Male schaffen mußte. Da mit der Kiste zugleich auch sein Paß verschwunden war, kam der harmlose Künstler obendrein in den Verdacht geheimer politischer Umtriebe und sollte allen Ernstes nach Sibirien spedirt werden. Vergebens versuchte er vor der gestrengen Polizei seine gänzlich unpolitische Souveränetät auf dem Clavier nachzuweisen; sogar die Bürgschaft des sonst so einflußreichen Grafen Michael Wielhorski fruchtete nichts. Glücklicherweise gelang es endlich dem Letzteren, die Aufmerksamkeit der Großfürstin Helene auf den Gefährdeten hinzulenken, den sie einst als Knaben bewundert hatte. Sie verlangte ihn zu hören, und alsbald war er in Freiheit gesetzt.

Von nun an blieb ihm die Glücksgöttin hold. In der kunstsinnigen hohen Frau, der er seine Befreiung dankte, gewann er sich eine huldvolle Gönnerin. Nicht nur, daß sie ihn zu ihrem Kammervirtuosen erwählte, — eine Auszeichnung, der

später seine Ernennung zum Vorspieler der Czarin und zum kaiserlichen Hof-Capellmeister folgte — sie sorgte auch, als die zunehmende Reife seiner virtuosen und schöpferischen Leistungen dies nach einer Reihe von Jahren wünschenswerth machte, für Verbreitung seines Ruhms im Auslande, indem sie ihn im Verein mit mehreren Vornehmen des Reichs zu einer Reise nach Deutschland, Frankreich und England anregte und materiell ausrüstete.

Der Winter 1854 fand ihn demgemäß auf einer neuen Künstlerwanderung, während welcher er gleichzeitig als Componist debütirte. In Leipzig, wo man kurz vorher seine Ocean-Symphonie kennen und schätzen gelernt hatte, bethätigte er (am 14. December 1854) in den berühmten Gewandhausconcerten durch Vortrag eigener Clavierstücke und einer Phantasie mit Orchester seine zwiefache Meisterschaft. Von hier aus scholl sein Ruf in alle Lande hinaus. Ueberall begehrte man ihn zu hören, und den zahlreichen größeren und kleineren Tonwerken, den Früchten der vorausgegangenen stillen Jahre, mit denen er plötzlich hervortrat, widerfuhr das bereitwilligste Entgegenkommen seitens der Verleger. Leipziger Blätter priesen dieselben als neu, durchaus genial, voll überschäumender Jugendkraft und gleichwol überraschender Reife. Man anerkannte „die Fülle genialer Einfälle und frappanter Combinationen", den „bedeutenden Inhalt, der mit Ungestüm gegen die einschränkenden Bande der Form tobe". „Alle Stücke von Rubinstein", heißt es (Signale, Dec. 1854) „haben etwas Inspirirtes, nichts Abgequältes in der Arbeit, klingen eher wie geniale Improvisationen." Ja ein Wiener Kritiker sprach es aus, daß ihr Schöpfer an Gewaltigkeit Beethoven nahe komme — eine Ansicht, die allerdings vielfältige und bittere Anfechtungen zur Folge hatte. Wohin der junge Künstler kam, begleitete Enthusiasmus, der freilich

zumeist dem Virtuosen galt, seine Wege; auch in Paris und London, wo er im Frühjahr 1857 und 58 auftrat, war er der Gefeierte des Tages.

Von seinem Triumphzug durch die musikalische Welt im Winter 1858 nach Rußland zurückgekehrt, erblickte er in Hebung der noch wenig geförderten Musikzustände des Landes seine nächste Aufgabe. Wie er für Bereicherung der nationalen Oper durch mehrere Werke (die einactigen Opern „Die sibirischen Jäger", „Toms der Narr" und „Die Rache" und die dreiactige „Dimitri", sämmtlich 1850 und 51 in Petersburg aufgeführt) schon zuvor schöpferisch gewirkt, so entwickelte er nun auch eine umfassende organisatorische Thätigkeit. Zwei großartige Institute: „die russische Musikgesellschaft" und das Conservatorium zu St. Petersburg rief er, unter Beihülfe der Großfürstin Helene und mehrerer Kunstfreunde, in's Leben und führte sie während langjähriger Leitung zu einer Blüte empor, die seinen Fähigkeiten auch in dieser Beziehung ein glänzendes Zeugniß ausstellt.

Bis gegen Ende des Jahres 1868 lag Rubinstein, leitend und lehrend gleichzeitig beschäftigt, daneben auch noch durch seine Stellung bei Hofe und zahlreiche gesellschaftliche Verpflichtungen in Anspruch genommen, seinen mühereichen Aemtern ob. Nun legte er sie nieder. Hauptsächlich das Verlangen nach einer regeren Wechselwirkung mit künstlerischen Elementen, als das fernabliegende Petersburg sie ihm gewähren konnte und wie sie der Künstler doch nicht dauernd ohne Schaden zu entbehren vermag, veranlaßte ihn, andere Länder und Menschen aufzusuchen und sich den Mittelpunkten des modernen Kunsttreibens mehr zu nähern. Darnach haben Deutschland, England und Frankreich ihn sammt seiner Gemahlin, Vera, geb. Tschikanof aus Petersburg, die er im Sommer 1865 in Baden-Baden heimgeführt, abwechselnd beherbergt und den Schauplatz seiner künst-

lerischen Siege abgegeben. Nur als Gast kehrte er von nun an nach Rußland zurück, wo man dem mit Ehren Bedeckten noch den Wladimir-Orden, mit dem der erbliche Adelsstand verbunden ist, verlieh. Vor anderen Orten hat ihn Wien gefesselt. Hier weilte er des öfteren auf längere Zeit, namentlich im Winter 1871—72 durch die Direction der Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" und den Erfolg mehrerer seiner Werke neue Lorbeeren zu den längst errungenen hinzugewinnend.

Auch die neue Welt vermochte seiner Größe nicht zu widerstehen, als er sich im Winter 1872 und in der ersten Hälfte des darauf folgenden Jahres daselbst hören ließ. Die Berichte der amerikanischen Blätter schildern ihn als Triumphator. „So wuchtig, unbarmherzig classisch wie Rubinstein", heißt es in einer Newyorker Correspondenz von Udo Brachvogel (Signale, 1872 Nr. 55), „hat noch kein Künstler das amerikanische Publicum zu behandeln gewagt. In seinen Programmen ist wie in seiner persönlichen Art und Weise von keinem Zugeständniß die Rede. Es liegt in ihm etwas von jenem hin und wieder an ganz außergewöhnlichen Künstlernaturen angetroffenen Eigenen, daß sie im ersten Moment fremd, wie durch eine Kluft getrennt, fast feindlich vor den Hörerkreis hintreten und daß sich ihre Kunstausübung wie eine Art Kampf gegen und mit ihrem Publicum giebt — dessen Endresultat freilich nur die desto unerbittlichere Unterwerfung ist. Er zieht, er zwingt es zu sich hinüber. Zu ihm hinuntersteigen hat er nicht gelernt. Man darf ihm nur in's Gesicht sehen, um dessen alsbald inne zu werden. Er hat den Kopf einer eschauffirten Sphinx. Wäre das Roth auf diesem Gesicht nicht, man müßte es in seiner Herbigkeit für Stein halten. Selbst Paroxismen des Beifalls entlocken ihm kein Lächeln. Unvergeßlich gewiß wird allen Besuchern seines ersten Newyorker Concerts die Geberde sein, mit

der er den auf schimmerndem Atlaskissen ihm dargereichten Lorbeerkranz zurückwies. Ob es Bescheidenheit, ob es Hochmuth war — es war göttlich, wie sein Spiel an jenem Abend."

Auch an klingendem Lohn ließ es das dankbare Amerika, der goldene Boden für unsre in Europa minder verwöhnten Künstler, nicht fehlen; sollen doch die 215 Concerte, in welchen er während seines achtmonatlichen Aufenthalts in den vereinigten Staaten gespielt, einen Bruttoertrag von 351000 Dollars ergeben haben.

Im Sommer 1873 nach unserm Continent zurückgekehrt, gönnte er sich zunächst in Peterhof bei Petersburg einige Monate der Erholung, concertirte dann den Winter über wiederum mit ungeheurem Erfolg in den größeren Städten Italiens und lebte seit dem Frühjahr 1874 vorwiegend in Rußland, wo er im Januar 1875 der ersten Aufführung seiner Oper „Der Dämon" beiwohnte. Die Vorbereitung seines jüngsten dramatischen Werks: „Die Maccabäer" seitens der Berliner Hofoper führte ihn unmittelbar darauf nach Deutschland, und seine letzte künstlerische Kundgebung daselbst ist, außer dem Glanzerfolg seiner Oper, eine Reihe von Orchesterconcerten, mit denen er sich den deutschen Kunstfreunden und darnach auch den Parisern auf glänzende Weise als Virtuos, Dirigent und Componist gleichzeitig in Erinnerung brachte.

Dem Pianisten Rubinstein hat man schon längst die Palme gereicht unter den Mitstrebenden. Ein hübsches Bonmot bezeichnete ihn jüngst als den größten Clavierspieler unter den lebenden Componisten und den größten Componisten unter den lebenden Clavierspielern. Seit Liszt, der Unerreichte, sein Zauberspiel der Bewunderung der Welt entzogen hat und Tausig, sein großer Schüler, vorzeitig in's Grab gesunken ist, steht in der That neben Rubinstein gegenwärtig nur Hans von Bülow noch

auf dem Gipfel virtuoser Leistungsfähigkeit. Beider Meisterschaft ist eine ebenbürtige, ob auch ihrem Charakter nach grundverschiedene: darum hat man von jeher viel darüber gestritten, wem von ihnen der Preis gebühre. Beide sind Ausstrahlungen des Liszt'schen Genius. Jedem vererbte der geniale Lehrer einen Theil seiner Virtuosität, ob auch Rubinstein, dessen Nationalität sich mit der Liszt's nahe berührt, dem Ideal des unvergleichlichen Meisters näher kommt. Was aber bei Liszt in wundervoller Einheit zusammenfloß, das kommt in ihnen Beiden gesondert zur Erscheinung. Der Objectivität Bülow's gegenüber bildet Rubinstein's Subjectivität den vollständigen Gegensatz. Bei Diesem herrscht das Gefühl, die Inspiration, bei Jenem die Intelligenz, die Reflexion in der Gestaltung vor. Wenn Rubinstein durch das an Liszt erinnernde dämonische Feuer, den Schwung und die Leidenschaft, die Unmittelbarkeit seiner Darstellung den Hörer widerstandslos fortreißt und förmlich electrisirt, wirkt die Klarheit und philosophische Ruhe, die scharfe Logik und minutiöse Feinheit der Detaillirung in Bülow's Vortrag vielmehr imponirend. Der Eine ist eben ein Dichter, der Andere ein Denker am Clavier, drum läßt Jener mehr das Herz zum Herzen, Dieser mehr den Geist zum Geiste reden. Die reichere Urkraft, die überströmendere, genialere Musiknatur ist ohne Frage Rubinstein; dagegen Bülow der universellere, aristokratisch in sich zurückgehaltene Künstler. Ungleich productiver als sein Ranggenosse, verhält sich Rubinstein selbst in seinen Reproductionen schöpferisch, wo dieser sein eigenes Ich dem Kunstwerk gegenüber völlig in den Hintergrund drängt und die individuelle Begabe zu jenem auf ein Minimum beschränkt. Bei Rubinstein ist der ganze inwendige Mensch am Spiel betheiligt, das weniger virtuos als musikalisch und ergreifend, ja „fanatisirend ursprünglich“ erscheint. Dafür ist, obwol vom Glanz

der Rubinstein'schen Tongebung und Farbung, dem Zauber seines Gesangs übertroffen, größere Vielseitigkeit Bülow's Gewinn, und die ihm eigene objective Reservirtheit, welche momentanen Gefühlserregungen keinerlei Einwirkung verstattet, bewahrt ihn vor Ungleichheit der Leistungen, genialen Ausschreitungen und vorkommender technischer Nonchalance, vor allen jenen Gefahren, denen impulsivere Naturen, wie Rubinstein, ausgesetzt sind. Daher erscheint die Correctheit seiner Leistungen geradezu bis zur Unfehlbarkeit gesteigert, während Rubinstein's Technik sich mehr als eine unbewußte, natürliche und sorglose, denn als geflissentlich angeeignete und gepflegte darstellt. Gerade in dieser Beziehung tritt der Letztere im entschiedenden Gegensatz zu Bülow's und Tausig's, wie des älteren Henselt's Richtung, die ihre ganze bewußte Kraft an die Vollendung der künstlerischen Ausführung setzen und deren Meisterschaft in unermüdlicher Arbeit und unerbittlicher Selbsterziehung groß gezogen ist.

Die gleichen Eigenschaften, die Rubinstein's Virtuosenthum bezeichnen, sind ihm auch als Dirigent eigenthümlich. Man kennt den Orchesterspieler, wenn man den Clavierspieler kennt. Ist's doch als ob er das Orchester wie ein großes Instrument betrachte, auf dem er nach Belieben spielen kann. Im Orchester wie auf den Tasten ist er zum Herrscher geboren. Hier wie dort dieselbe glanz- und glutvolle Interpretation, wobei ab und zu auch eine gar subjectiv fremdartige, ja willkürliche, wenn auch immer interessante Auffassung zum Vorschein kommt. Er hat seine sehr ungleichen Tage und Stunden und da er sich immer giebt wie er ist, hängt von seiner augenblicklichen Aufgelegtheit die mehr oder minder feine oder gewissenhafte Ausführung eines Tonstücks ab. So wird ihm ein Vorzug seiner Natur: die Unmittelbarkeit, die jegliche seiner Leistungen kennzeichnet, leicht verhängnißvoll und gefahrbringend. Sie ist, wie sie all seine

Reproductionen durchdringt, nicht minder seinem Schaffen aufgeprägt.

Gefühlsnatur wie er ist, schöpft er seine besten Gaben aus dem Born der Begeisterung; er vertritt, wie Louis Köhler bemerkt, die Naivetät in höherer Potenz. Es kommt ihm nicht bei, über seine Kunst zu philosophiren; reflectirende Thätigkeit liegt ihm so fern, daß manche seiner früheren Veröffentlichungen insbesondere das Zeichen flüchtigen Entstehens nur zu sehr an der Stirn tragen. Sein heißblütiges Herz, seine geflügelte Phantasie gehen ihm oft durch mit dem nüchternen formenden Verstande, und die ernste Arbeit der Selbstkritik behagt ihm wenig. Drum stehen Anlage und Entwicklung, Erfindung und Ausführung bei ihm nicht immer im rechten Verhältniß; die Letzte wird von der Ersteren oft weit überragt, wo nicht der erste Wurf allein über das Gelingen des Ganzen entscheidet. (So selbst in der Ocean-Symphonie, deren grandiosem ersten Satz die übrigen — auch die später hinzucomponirten — um ein Bedeutendes nachstehen.) In genialer Sorglosigkeit hält er fest, was der Augenblick ihm beut: die Natur schuf ihn ja gleichsam zum Improvisator. Er fragt nicht, ob die Frucht genügend ausgereift, er pflückt sie im frohen Glauben, daß die andere Stunde neue Blüten und Früchte treiben wird, denen vielleicht ein besser Gedeihen beschieden. Die Mühsal des tondichterischen Schaffens kennt er nicht: in quellender Ueberfülle erstehen ihm die Gedanken. Seine verschwenderisch freigebige Phantasie nöthig ihn nicht zu haushälterischem Verfahren; auch die technische Arbeit beherrscht er mit sicherer Hand — so erklärt sich, neben dem Ungleichmäßigen vieler seiner Erzeugnisse, seine erstaunliche Fruchtbarkeit. An Spuren origineller Begabung fehlt es übrigens keinem, auch nicht dem leichtwiegendsten seiner Producte. Auf rhythmisch und melodisch Eigenthümliches treffen wir allenthalben,

vornehmlich in seinen Liedern und Clavierpoesien, desgleichen in den neuesten Orchester- und Bühnenwerken. Sie zeigen ihn überhaupt in einem veränderten Licht. Da spürt man nichts von gegen den Schluß hin ermattender Gestaltungskraft, von Flucht und Einheitslosigkeit der Arbeit und alledem, was man, sobald man Rubinstein's Namen nannte, bis zum Ueberdruß wiederholen hörte. Was er hier gab, sind Kunstwerke, die in seiner Seele zum vollen Ausleben gekommen, bevor er sie aus sich herausgestaltete, sind reife, werthvollste Geschenke des nun zu seiner eigenartigen Größe entwickelten Künstlers. Wol möglich dem ungeachtet, daß seine schöpferischen Leistungen sich auch weiterhin nicht allein mehren, sondern noch steigern werden — wir sind bei ihm an Ueberraschungen gewöhnt, dessen gleichzeitige Thätigkeit auf zwei Gebieten, deren jedes einen ganzen Menschen fordert, geradezu phänomenal erscheint. Hat er doch schon jetzt, da er erst im Vollbesitz der Manneskraft steht, die Zahl der von ihm herausgegebenen Werke auf 96 gebracht. Hierin ist noch nicht eine Reihe aus seiner Knabenzeit veröffentlichter Arbeiten (Salon- und Gesangstücke op. 1—10) mitbegriffen, die er später desavouirte, indem er gegen Ende der vierziger Jahre seine Compositionen auf's Neue von op. 1 an zu zählen begann. Außerdem erschien noch Verschiedenes ohne Angabe einer Opuszahl. So die von ihm selbst häufig gehörte „Etüde auf falsche Noten", die Valse-Caprice in Es, die Cadenzen für die Beethoven'schen Clavierconcerte, wie auch die Oper: „Die Kinder der Haide", „Feramors" und „Der Dämon", während die diesen vorangehenden russischen Musikdramen: „Dimitri", „Die sibirischen Jäger", „Toms, der Narr" und „Die Rache" gar nicht zum Druck gelangten.

Seine früheren Producte — vor allem die E-moll Claviersonate op. 12, desgleichen die Geigen- und Cellosonaten op. 13

und 18 u. A. — zeigen ihn, wie bereits erwähnt, im engen Anschluß an Mendelssohn. Später wird in seinem Schaffen eine lebhafte Hinneigung zu Schumann bemerkbar, der sich endlich auch Liszt'sche und Wagner'sche Einflüsse gesellen. Wir spüren, wie sich in ihm überhaupt die seltsamsten Gegensätze vereinen, bald des Einen, bald des Andern vorwaltende Einwirkung, und begegnen wechselnd den alten Formen in Bau und Satz und einer Annäherung an die neuere Musikschule mit ihren ungebundeneren Elementen, ihren innigeren Beziehungen zur Schwester Poesie. — Seine Excursionen auf das Gebiet der Programmmusik („Ocean", „Faust", „Leonore" ꝛc.) bekunden dies beispielsweise. — Mit beiden gegenwärtig neben einander hergehenden Kunstrichtungen steht er somit in Contact, ohne einer derselben entschieden anzugehören, wenn sich auch sein Naturell ohne Zweifel am innigsten mit der modernen berührt. Einem bestimmten Ideal hatte er sich, so schien es noch vor kurzem, nicht ergeben. Mehr aus Stimmungen als aus festen Principien heraus bildete diese wunderbare Individualität, die uns einmal eine klar ausgeprägte, durchaus originelle Physiognomie erkennen ließ, während es ihr zu anderen Malen gefiel, sich hinter fremden Zügen zu verbergen.

Reinste, unvermischte Eigenart tritt uns z. B. in seinen Liedern entgegen; sie zählen zu den köstlichsten Gaben der Neuzeit in diesem Genre. Ein eigenthümlich feiner nationaler Zug geht durch dieselben; sie tragen ein warmes, oft glühendes Colorit und athmen einen Hauch der Melancholie und innersten leidenschaftlichen Schwärmerei, wie er dem Wesen ihres Schöpfers selber in anziehender Weise eignet. Diese feine Lieder und Duetten allein — wir erinnern nur an die wenigen: „Der Asra", op. 32, „Morgenlied", „An der Rose Busen", „Nachhall", op. 33, „Gelb rollt mir zu Füßen", op. 34, „Der fallende

Stern", op. 36, „Es blinkt der Thau", „Die Waldhexe" op. 72, „Die Thräne" op. 83, „Ihm färbt der Morgensonne Licht" und „Herz' mich nicht reden" aus dem originellen Wilhelm Meister-Cyclus op. 91, oder an die Duetten: „Wanderers Nachtlied", „Der Engel", „Beim Scheiden", op. 48 und „Vorüber", „Die Lotosblume", op. 67, „Nur wer die Sehnsucht kennt", op. 91, obschon wir mehr als hundert von ihm besitzen — würden Rubinstein's Namen, unter denen unsrer besten Liedermeister, in alle Zukunft vor der Vergessenheit schützen. Die Zahl ihrer Freunde mehrt sich auch fort und fort. Schon klingen sie immer häufiger im Concertsaal wieder und die feinsinnigeren unsrer Dilettanten bemächtigen sich ihrer mit so wachsender Vorliebe, daß Rubinstein mehr als auf einem anderen Gebiete im Liedgenre als Componist populär geworden ist.

Eine andere ihm wesentliche Seite thut sich in seinen Pianofortecompositionen kund. Während sich in seinen Orchesterwerken, um mit Louis Köhler zu reden, ein Stück Nationalseele eingelebt hat und zuweilen „ein Zug asiatisch-großherrlicher Natur" geltend macht, wo er „momentan mit wildwuchernden Tonmassen agirend, in genialer Selbstvergessenheit über die Schnur haut", haben seine Clavierschöpfungen vielmehr in jener aristokratischen Gesellschaftssphäre ihren Ursprung, deren beinahe ausschließliches Eigenthum die Kunst in russischen Landen ist. Von früh an gewöhnt, im Sinn derselben zu dichten und zu schaffen, trug er in natürlicher Weise die Befähigung für das Salongenre in sich, selbstverständlich in jenem höheren Sinn, in welchem Chopin, Henselt, Liszt dasselbe behandelten. Als Schöpfer kleiner Genrebilder gehört er zu den Ersten unter den Zeitlebenden, ja er hat darin eine förmliche Specialität begründet. Er gab uns eine namhafte Anzahl durchaus origineller, piquanter Charakterstücke, die, reizvoll empfunden, auch

der nöthigen Brillanz nicht entbehren, deren sich nun einmal der Virtuos nur ungern begibt. Im Sinne seiner eigenen, unnachahmlichen Spielweise zunächst erdacht, müßten sie freilich, um recht gewürdigt zu sein, stets von ihm selber gehört werden, wo sie dann, wie Alles unter seinen Händen, den Charakter von Inspirationen annehmen. Wie viele Freunde haben ihm nicht allein die erste seiner Deux mélodies, op. 3, die Romanze, op. 44, die schönen vierhändigen Charakterbilder, op. 50, die Six morceaux, op. 51, Cinq morceaux, op. 69, Album des danses populaires, op. 82, die fünfte Barcarole, die Nouvelle mélodie, die Miniatures, op. 93 &c. erworben! In Letztgenannten begiebt er sich seiner virtuosen Ansprüche und nimmt mit bescheideneren Spielkräften fürlieb, denen freilich eine gewisse Vertrautheit mit seiner Weise, oder doch eine poetische Divinationsgabe zu eigen sein muß, um die originellen Aufgaben im Geiste des Dichters zu lösen.

Daneben stehen viel umfangreichere ernste Gebilde tieferen Gehaltes. Wo ist ein einziges Gebiet seiner Kunst, das er nicht betreten? Die Kammer-, die Orchester-, die Chor-, die Kirchen- und die dramatische Musik, sie alle zeugen von seinem rastlosen Schaffensdrang. Da sind Fugen, Phantasien, drei Sonaten für Clavier allein, eine dergleichen für vier Hände; auch je zwei mit Geige, Cello und das schöne Bratschen-Duo op. 49, nächst der noch selbstständigeren und schwungvolleren Claviersonate in F, op. 41, die reifste und tiefste seiner derartigen Arbeiten. Sodann, als weitere Vertreter des Kammerstils: vier Clavier-Trios, neun Quartette, zwei Quintette und ein Octett, unter denen das B-dur-Trio, op. 52 den allseitigsten Anklang fand. Mit dem ihm eigenen Scharfblick prophezeite bereits Hans von Bülow dem Letzteren eine große Popularität, als er dasselbe durch eigenhändige Interpretation am Flügel (in Berlin),

wie Besprechung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1859, Nr. 24) zuerst in der Musikwelt einführte. Rühmend hob er das blühende Leben des in Rede stehenden Werks, die distinguirte thematische Erfindung und formelle Abrundung, das wahrhaft organisch-logische Verhältniß der einzelnen Theile zu einander hervor. „Rubinstein's Stil“, sagt er, „ist Beethoven'scher als der Mendelssohn'sche, durchsichtiger als der Schumann'sche, geschmackvoller und tiefer anderntheils als der Hiller'sche — relictis caeteris. Die Instrumentirung ist meisterhaft, der Clavierpart bietet geringe Schwierigkeiten; doch ist er klangvoll und brillant, höchst dankbar für den Spieler.“

Sehr bedeutende Schöpfungen sind ferner das Streichquintett in F-dur, op. 59 und das Clavierquartett op. 66, das man allerdings, um seiner **vollen** Wirkung gewiß zu werden, in des Componisten eigener hinreißender Wiedergabe hören muß.

An **orchestralen** Werken veröffentlichte er außer fünf Clavier-, einem Violin- und zwei Celloconcerten, zwei Ouverturen, vier Symphonien (in F-, C-, A-dur und D-moll) und die musikalischen Charakterbilder: „Faust“, „Iwan der Grausame“ und „Don Quixote“. In der Reihe der **Concerte** steht das fünfte für Clavier in Es, op. 94, das, sammt der **vierten** (dramatischen) Symphonie, unter Rubinstein's persönlicher Vorführung erst unlängst seine Laufbahn begann, und nächst ihm das vierte in D-moll op. 70, obenan. Ihrer Form nach mehr rhapsodisch als fest gegliedert, gehören sie unbedingt zu den interessantesten Concertstücken, welche die Neuzeit überhaupt hervorbrachte. Es sind echte Concerte, voll dramatischen Lebens, das sich aus dem beständigen Wettstreit des Pianoforte mit dem Orchester herausgestaltet, und voll wirksamster Gegensätze, wie sie sich aus der poesievollen Lyrik der Mittelsätze und dem stür-

mischen Pathos der dieselben einrahmenden Theile ergeben. Tiefste Innigkeit und Gemüthsfülle spricht namentlich aus den volksthümlich schlichten Themen des, in seiner schwermuthsvollen Stimmung an den Mittelsatz des Beethoven'schen G-dur-Concerts gemahnenden Andante im letzten Concert, das durch ein weitzügiges, äußerst glanz- und schwungreiches Finale seinen triumphartigen Abschluß erhält. Zur Bewältigung der ungeheueren clavieristischen Schwierigkeiten gehört freilich ein Heros, und der Meister, der es heute dem Autor nachzuspielen vermöchte in all seiner unvergleichlichen Kühnheit und Bravour muß wol erst gefunden werden. Wer darum Rubinstein's Größe als Virtuos und Componist näher auf die Spur kommen will, braucht nur dies Es-dur-Concert von ihm zu hören. Wir bekennen, außer durch Liszt, niemals einen gewaltigeren, zaubergleicheren Eindruck am Clavier empfangen zu haben.

Von Rubinstein's drei ersten Symphonien, durfte nur die zweite (Ocean) sich bisher eines wirklichen Erfolges rühmen. Die erste und dritte kamen und verschwanden. Die Ocean-Symphonie überragt sie auch um mehr als eines Hauptes Länge; erblickt Ambros doch in ihr geradezu ein Analogon der Pastoral-Symphonie Beethoven's, dessen „Sonnennähe" der Componist namentlich im ersten Satz „näher rücke als irgend sonst". Noch deutlicher fühlen wir unsertheils uns, wenigstens nach der melodischen Seite hin, an Mendelssohn's Weise erinnert, mit dem er nicht minder die Anlehnung an ein Programm gemein hat. Bestimmte Ueberschriften der einzelnen Sätze zwar verschmähte er, ebenso die Beigabe eines ausführlicheren Programms. Doch theilte uns Louis Köhler ein solches mit, wie er es aus Rubinstein's eigenem Munde empfangen. Es lautet: 1. Satz: Elementares Leben und Weben in Wasser, Woge und Wind. — 2. Satz, Adagio: Wie die Tiefe der See, so die Menschenseele;

wie das bewegte Wasser, so das Gemüth. — 3. Satz, Scherzo: Festlicher Zug Neptun's, mit buntem Gefolge von Tritonen x. — 4. Satz (nach dem Uebergang aus der Tiefe an die Oberfläche in den Reminiscenzen aus dem Adagio): Freude im Besiegen des Elementes durch den Menschengeist.

Es bezieht sich dies auf die ursprüngliche Gestalt der Symphonie, der erst später zwei weitere Sätze (ein langsamer und ein Scherzo) als Einschiebsel beigefügt wurden, in welcher Form sie jetzt im Concertsaal zu erscheinen pflegt. So wie sie ist, mit ihrem Reichthum an Erfindung und gestaltender Kraft, der Großartigkeit ihres Stoffes und ihrer instrumentalen Pracht, ist sie ein hochgeniales Werk; ein „Tongedicht im höchsten Sinn des Wortes" hat sie Ambros genannt. Es lebt in ihr eine eigene elementare Urkraft und Poesie, die nicht allein dies eine Werk des Tonschöpfers auszeichnet. Seine starke, unmittelbare Art zu empfinden gefällt sich in Aufgaben, denen ein mächtiger Gefühlszug innewohnt und die einen gewissen Naturalismus der Schilderung zulassen. Er hält sich dabei weniger in fester, kunstgemäß ausgearbeiteter Form, als daß er seine Phantasie frei schalten und walten läßt, ihr jenes eigenthümliche Umherschweifen gestattet, das sich wenig um gebahnte Pfade kümmert und häufig musikalische Episoden im Gefolge hat, welche Köhler charakteristisch mit den Steppen seiner Heimat vergleicht, wo nichts recht melodisch Gegenständliches wächst, die aber gleichwol, durch die Großartigkeit der Natur an sich, ihren Reiz üben. Der Harmonie der Totalwirkung allerdings ist dies nicht eben förderlich. Wer das Wesen des Kunstwerks einzig in einer vollkommenen „Gleichung der Bedingungen" erblickt, in jenem reinen Ebenmaß von Inhalt und Form, wie wir es in höchster Vollendung an den Musterbildern unsrer Classiker bewundern, wird darum nur einzelnen Arbeiten Rubinstein's den Preis zu-

zuerkennen geneigt sein, ob uns wol auch manches Werk unserer anerkanntesten Größen: Shakespeare's, Dante's, Michel Angelo's, Göthe's, Beethoven's, zur Genüge darüber belehrt, daß nicht dieser eine Maßstab allein über den Werth eines Kunstwerks im letzten und höchsten Sinne entscheidet.

Viel höher noch als der „Ocean" steht die vierte „dramatische" Symphonie op. 95, die durch Rubinstein's letzte triumphreiche Concertreise durch Deutschland in weiten Kreisen bekannt geworden ist. Da ist nichts mehr zu spüren von dem früheren viel gerügten Mißverhältniß zwischen Erfindung und Durchführung, zwischen ideellem und formellem Gehalt. Wie aus einem Gusse gelangen hier Inhalt und Form; organisch gestaltet, zeigt sich Satz um Satz, von der in düsterer Spannung anhebenden Einleitung des ersten Allegro bis zu dem sich zum höchsten Schwung der Begeisterung steigernden Finale. Als „dramatische" Symphonie sandte der Autor sein Werk in die Welt; es ist auch ein dramatisches Heldengedicht, voll leidenschaftlicher Kampfesscenen und erschütternder Wucht und Tragik der Gedanken. Eminent geistreich ist die Behandlung der Instrumente, deren jedes völlig individualisirt erscheint, seine eigene Sprache redet und in seiner Selbstständigkeit zur Geltung kommt. Da haben wir Monologe, Dialoge, Ensembles, ähnlich wie wir sie in Drama und Oper finden. Man vergleiche nur die originellen Combinationen im Scherzo, die Wechselreden zwischen Clarinette, Fagott und Oboe, oder den nur von der ersten Geige ausgespielten Sologesang der Oboe im Adagio, den dann Clarinette, Fagott und Horn sich ablösend aufnehmen! Im Finale, in welchem der in den vorhergehenden Sätzen angewandte orchestrale Apparat noch eine mehrfache Erweiterung erfährt, führt der Componist auch stellenweise die verwandten Instrumente in gesonderten Gruppen in's Feld, sodaß ein Quintett der Holz-

bläser oder der Streichinstrumente jeweilig die Kosten der Unterhaltung allein übernimmt. Das Colorit stellt sich demnach als ein äußerst mannigfaltiges, an Contrasten und Abwechslung reiches dar. Die Anlage des Ganzen ist breit und imposant, (ja so breit, daß engere Fassung vielleicht der Wirkung zum Vortheil gereichte) und gemahnt vornehmlich im Schlußtheil an unsern größten Symphoniker. Es herrscht in diesem Werk, und fast in gleichem Maße in dem, demselben in der Opuszahl unmittelbar vorangestellten Concert, durchgehends eine Gemüths- und Gedankenfülle und eine bald vulkanische, bald fascinirende Ausdrucksgewalt, wie sie nur das entscheidende Wahrzeichen des Genius von königlichem Geblüt, des Künstlers von Gottes Gnaden sind.

Was Rubinstein vordem geschaffen, hält dem Vergleich mit jenen beiden mächtigen Tongedichten nicht Stand, die wir sammt den kurz nach ihnen veröffentlichten „Maccabäern" als die reifsten Blüten seiner bisherigen schöpferischen Leistungen größeren Umfangs schätzen. Das schließt keineswegs aus, daß sich unter Letzteren auch außer dem Vorerwähnten noch vieles Bedeutsame findet. Als Tonpoesien eigenthümlicher Art wollen unter Anderem auch die drei **Charakterbilder** betrachtet werden, die er für Orchester geschrieben. Im ersten derselben, dem „Faust", op. 68, zumal gewahren wir deutlich die Annäherung an Liszt's symphonische Dichtungen; doch will er weniger eine musikalische Umdeutung von Göthe's Gedicht, als vielmehr eine Illustration des Faustcharakters im Allgemeinen geben, ähnlich wie es etwa die Wagner'sche Ouvertüre dieses Namens gethan. Nicht eine dramatische Entwickelung, die ihren Abschluß in der endlichen Versöhnung des Helden mit sich und dem Dasein fände, erleben wir demnach; wir werden nur zu Zeugen des Kämpfens und Ringens, der endlosen Pein desselben berufen, die sich keiner Erlösung vom Uebel getröstet. Nur

ganz vorübergehend verklärt ein mitleidiger Sonnenblick den düstern Hintergrund des tragischen Seelengemäldes, das in seiner geistsprühenden dämonischen Beleuchtung die Begabung des Autors für Schilderung leidenschaftlich erregter Stimmungen und gewaltiger Tongestalten klar in's Licht setzt.

Eine andere Richtung seines Talentes nach der humoristischen Seite hin gelangt im „Don Quixote" op. 87, zum Ausdruck. (Das dritte der musikalischen Charakterbilder: „Iwan IV., der Grausame", ein Zugeständniß an die russische Nation, steht seinem Stoff nach, unserm Empfinden gänzlich fern.) Zum Genuß und Verständniß dieser „Humoreske", an die man den Maßstab eines selbständigen musikalischen Kunstwerks nur nicht legen darf und soll, ist freilich die Kenntniß des närrischen Buchs des Cervantes unentbehrlichste Vorbedingung. Ist dieselbe erst erfüllt, so mag sie dem Hörer wol Kurzweil bereiten. Genug von übermüthiger Laune findet sich darin; bekannte sich doch ein Leipziger Kritiker, durch einzelne Züge, wie das Marschmotiv, welches nach jeder beendigten Dummheit des Helden Celli und Bässe in stereotyper Seelenruhe wieder aufnehmen, den Gesang und das Gelächter der Dorfweiber in den Holzbläsern, die plumpe Kampfeswuth der Violinen, unwillkürlich an den ausgelassenen Humor der Münchner Bilderbogen erinnert. Wie natürlich und ungezwungen Rubinstein's künstlerischer Individualität in der That mitunter der Ausdruck kecken Frohmuthes zu Gesicht steht, dafür geben die Mehrzahl seiner originellen Scherzi, die Variationen über Yankee doodle, op. 93 u. A. beredtes Zeugniß.

Charakteristisch für ihn ist ferner die Neigung zur Aufnahme nationaler Elemente, in deren Darstellung er eine seltene Kunst entwickelt. Gerade hierauf beruht der wesentlichste Reiz nicht nur vieler seiner Lieder, sondern auch seiner Opern. Mit seinen dramatischen Schöpfungen hat Rubinstein auf

deutschem Boden — ein so günstiger Empfang denselben auch in Rußland zu Theil wurde, wo wie erwähnt, zu Beginn 1875 auch die phantastische Oper „Der Dämon" (mit Text nach Lermontoff) mit großem Erfolg in Scene ging — vorerst wenig Freude erlebt. Weder die in Weimar unter Liszt's Leitung (1854) aufgeführten „Sibirischen Jäger" und die „Kinder der Haide", die später (1861) von der Wiener Oper aufgenommen wurden, noch der in Dresden (1863) und Wien (1872) zur Darstellung gekommene „Feramors" haben sich, trotz anfänglich freundlicher Aufnahme, auf der Bühne zu behaupten vermocht und die Presse hat sich mit vieler Einmüthigkeit gegen dieselben ausgesprochen. An den „Kindern der Haide" — so manches Treffliche und fein Charakteristische sie auch namentlich in der Partie der Zigeunerin Isbrana enthalten — haben die Vertreter der Wiener Kritik wenig anderes unangefochten gelassen, als das Treffende des Localtons und nationalen Colorits, und auch an dem um vieles selbständiger gehaltenen „Feramors" mußten der eigenthümlich morgenländische Duft und Farbenzauber, die sich insbesondere über den instrumentalen Theil der Oper verbreiten, ihr bestes thun, um den harten Spruch, in dem sich das Gesammturtheil fixirte, in etwas zu mildern. Nichtsdestoweniger lief derselbe am Ende auf das Ergebniß hinaus, daß dem Drama nichts Geringeres mangele, als der dramatische Lebensnerv, daß es über glanzvoller Einzelcharakteristik die Totalwirkung, über schönen lyrischen Momenten seinen Bühnenberuf verfehlt habe. Kein kleiner Antheil der Schuld ist hierbei allerdings auf Rechnung des unzulänglichen Textbuchs zu setzen, an dem sich der Tonsetzer leider zu böser Stunde vergriffen. Genug, ebensowenig als das aus Carl Beck's Erzählung „Janko" zubereitete ziemlich bunte Libretto zu den „Kindern der Haide" war das allzu durchsichtige zu „Feramors", welches Julius Rodenberg der Lalla

Moorly Thomas Moore's nachgedichtet, im Stande, die dramatische Schöpferkraft Rubinstein's zu entfesseln. Das Gelungenste an „Feramors" ist denn auch das nur in indirecter Berührung mit dem Text stehende rein Instrumentale. So das in der knappen Fassung der Wagner'schen Instrumentaleinleitung gehaltene Vorspiel und die glänzende Balletmusik. Das Orchester ist dankbar behandelt und bietet keinerlei Schwierigkeiten; mit Vorliebe finden sich Hörner und sordinirte getheilte Geigen angewandt. Mannigfaltige Schönheiten auch enthalten die Chöre, wie beispielsweise der sich dem zweiten Ballet verbindende „Lichtertanz der Bräute von Caschmir" von der Bühne herab von poetisch-malerischem Effect begleitet sein muß. (Wir haben uns mit den Opern und Oratorien Rubinstein's leider nur mittelst der Partitur bekannt machen können.)

Ihren Höhepunkt erreicht die Oper bereits in dem breit angelegten Finale des ersten Actes, mit dem Ruf des Muezzin, „Allah, il Allah!" (auf einem orientalischen Originalmotiv) hinter der Scene, dem psalmodirend antwortenden Chor und den dazwischen tretenden fünf Hauptcharakteren des Dramas. Was in den zwei weiteren Acten folgt, bringt es trotz schöner Einzelheiten, an denen insbesondere der zweite reich ist, zu keiner schlagenden Wirkung. Am sparsamsten von Allem sind die Sologesänge bedacht, wie sich denn das wirklich Hervorragende derselben auf die nur etwas zu ausgedehnte Ballade des Helden (im ersten Aufzug), den Gesang der Prinzessin: „O, heil'ge Nacht" und die poetische Liebesscene zwischen ihr und Feramors (im zweiten) beschränkt.

Die Form des Ganzen ist überwiegend modern. Die Weise, wie der Autor die ältere, die von Gluck, Mozart und Beethoven gebildete Arie, das ähnlich geformte Duett, Terzett, das streng stylistische Recitativ vielfach durch frei aneinander ge-

gereihte Melodiephrasen ersetzt und den Gesang in melodische Declamation verwandelt, erinnert halb an Schumann, halb an Wagner, obschon er hinter den von Beiden erreichten Wirkungen hier in weiter Ferne zurückbleibt. Statt des an allen Enden sprießenden und grünenden, üppigen Blüten- und Blättergewebes der „unendlichen Melodie“ Richard Wagner's, deren bunte Mannigfaltigkeit in der Einheit uns immer von Neuem überrascht und fesselt, macht sich das magere Gezweig stereotyper recitativischer Formeln breit, deren Einförmigkeit selbst durch häufige ariose Behandlung wenig Abwechselung erfährt. Harmonisch und modulatorisch, auch rhythmisch Piquantes tritt wol mannigfach erfrischend dazwischen, und leicht könnten wir eine ganze Reihe solch' interessanter Momente namhaft machen — aber auch sie vermögen die ermüdende Wirkung der ausgedehnten Recitative, der lyrisch eintönigen Stimmung und Handlung des Ganzen nicht aufzuheben.

Wie ganz anders dagegen ist es um die jüngste Bühnengabe des Meisters: „Die Maccabaer“ bestellt! Sie verhält sich zu seinen vorgenannten Arbeiten der gleichen Gattung wie die vollendete That zu bloßen Versuchen. Es bedurfte eben der Berührung mit einem dichterischen Genius wie Otto Ludwig, um den seinen auch auf dem sich ihm bisher so spröde erweisenden scenischen Gebiet zu voller Kraftentfaltung zu entzünden. Des Ersteren berühmte alttestamentarische Tragödie, von Mosenthal's bühnenkundiger Hand zur Aufnahme der Musik vorbereitet und geschmeidigt, bot das reiche großartige Material, das Rubinstein als Grundlage seiner Oper verwerthete. Charaktere und Situationen wurden fast vollzählig aus dem Original herübergenommen; nur in einigen wenigen Punkten emancipirt sich das Opernbuch von diesem, dem es sich im Uebrigen auf's Engste anschmiegt. So verwandelt es, in den poetischen Or=

gamsmus des Ganzen sicherlich eher schädigender als fördernder Weise, den Oheim der Nosmie, den Judah's Schwert am Altar der Pallas Athene darniederstreckt, in ihren Vater, und befleckt hierdurch den hehren Helden und Befreier Israels mit der Blutschuld am Vater des geliebten Weibes. Auch das Verlegen der bei Ludwig weislich hinter den Coulissen spielenden Gräuelscene des an den ihrem Sabbathgesetz getreuen Juden verübten Massenmordes auf die offene Bühne ist mit Recht als ein Mißgriff bezeichnet worden. Dagegen erfuhr die Bearbeitung durch persönliche Einführung der syrischen Königstochter Cleopatra, an Stelle der im Originalgedicht nur hinter der Scene beschäftigten Antiocho, eine entschiedene Bereicherung. Sie gewann dem musikalischen Drama das schwer zu entbehrende Liebesmotiv und mit ihm einen wohlthuenden Gegensatz zu dem düstern Hintergrund der vorwiegend heroisch feierlich gestimmten Handlung. Das gerade hebt den für das moderne Empfinden ohnedies ein wenig herb gefaßten Stoff aus der oratorienhaften Sphäre heraus, auf welche die religiösen, mehr allgemeinen als persönlichen Motive ihn unwiderruflich hinweisen würden, wenn nicht das leidenschaftliche Pathos, die hochgehenden Wogen der Empfindung, die höchste Lebendigkeit athmenden Situationen den Boden der Bühne als den ihnen einzig gemäßen verlangten.

Noch des weiteren unterstützt wird jene gewisse Annäherung der Maccabäeroper an das Oratorium durch den bedeutsamen Antheil, der darin dem Chor zugefallen. Nicht als müßiger, oder sich etwa auf lyrische Betrachtungen beschränkender Zuschauer verhält sich das Volk der Handlung gegenüber; als bewegter Theilnehmer greift es vielmehr allenthalben in dieselbe ein und wird selbst dramatisch, in viel entschiedenerer und ausgedehnterer Weise, als es beispielsweise in Auber's „Stumme", in Meyerbeer's „Hugenotten" oder Spontini's „Cortez", oder

in irgend einem uns bekannten musikalisch=dramatischen Werk geschehen. Dies dramatische Betonen des Chors und der daraus hervorgehende Reichthum an größeren Ensembles und Chören ist eine hervorstechende Eigenthümlichkeit der Rubinstein'schen Partitur, auf die sich, nach dem einhelligen Urtheil der Kritik, die erwiesene Zündkraft derselben in erster Linie gründet. Der sich an dieselbe anknüpfende, mehrfach laut gewordene Vorwurf jedoch, daß über der Charakterisirung der Massen, der Nationalitäten die der Einzelnen, der Individualitäten zu kurz komme, und sich unsre Theilnahme mehr durch die Chöre als durch die eigentlichen Helden und Hauptträger der Handlung in Anspruch genommen fühle, entbehrt unseres Bedünkens aller wirklichen Berechtigung. Note für Note folgt unser Antheil den Gesängen Judah's und der Maccabäermutter, um die, als eigentliches Heldenpaar, sich die Reihe der Uebrigen mehr nebensächlich gruppirt. Aber neben ihnen, den hochaufragenden Kraft= und Vollblutgestalten im Sinne Shakespeare's, denen sich unser Herz in Bewunderung und Sympathie zuneigt, erschließt sich unser Mitgefühl auch ihrem holden Gegenbild: dem Röslein von Saron, und ebenso bleibt an der heißblütigen Cleopatra und dem abtrünnigen Eleazar, an Allen, die sich thätig an der Handlung betheiligen, unser Interesse bis zum Ende lebendig. Für breite lyrische Ergüsse, wie sie die ältere Oper bereitwillig in ihren Schoos aufnahm, ist allerdings kein Raum mehr geblieben, wo Alles auf den dramatischen Ausdruck hin zugespitzt erscheint. Keine einzige Arie im alten Stil hemmt den ununterbrochenen Fortlauf der Handlung; nur drei Duette bewahren unter den Einzelgesängen die frühere Geschlossenheit der Form, und ebensoviele Monologe gewähren der Empfindung einen längeren Moment des Ausklebens. Sie sind, gleich den meisten Soli, im recitativischen Arioso gehalten, das der „unendlichen Melodie"

nicht unähnlich sehen würde, begnügte sich nicht das Orchester, trotz all des blühenden Schmuckes, den es angelegt, in der Hauptsache mit einer sich dem Sänger unterordnenden, mehr dienenden als selbständigen Rolle.

Nicht in Nummern sondern in Scenen theilte der Componist sein Werk; er schreitet von dem absolut musikalischen Standpunkt der älteren Oper mit bewußtem Schritt vorwärts, auf dem Weg, den das moderne Musikdrama eingeschlagen. In inniger Beziehung zum Text hält sich die Tonsprache für und für; sie scheint aus ihm natürlich erwachsen, nicht künstlich gemacht zu sein. Mit bewundernswerther Treue trifft sie den Charakter von Personen und Situationen, wie denn überhaupt die Richtung der Rubinstein'schen Kunst auf das Charakteristische, das fremdartig Nationale und Gegensätzliche hier reichlichste Gelegenheit fand sich zu bewähren. Althebräische Melodien verweben sich harmonisch dem Gefüge des Ganzen. Auch die Leitmotive, das Prärogativ des gesungenen Dramas der Gegenwart, fehlen nicht; nur verwendet der Autor sie eher im Sinne Carl Maria von Weber's als Richard Wagner's, insofern sie mehr der Bezeichnung von Situationen als Charakteren dienen. Schon in das kurze, höchst stimmungsvolle Vorspiel klingen drei Motive herein, die später, theils in der ursprünglichen, theils in veränderter Gestalt und Verarbeitung, des öfteren wiederkehren. Man vergleiche (Tact 17) das erste sechstactige, wo unter dem Tremolo des verminderten Septimenaccordes Vierundsechzigstel wie unheilkündend auf- und niedersteigen, und dessen Wiederholung, gelegentlich der Botschaft des Gorgias: „Wer in dem Schatten lagert seines Thrones" und bei „Zündet die Opferflamme an!" Desgleichen das sich unmittelbar anschließende Thema in C-moll, das später in dem Klagechor der Juden anstönt: „Pallas Athene hier ein Altar, wehe!" und endlich

das Trulenmotiv bei Eintritt des Allegro moderato, das dann, in Dreiklänge statt der unruhigen Septimen und den breiten $^{12}/_{8}$ Tact verwandelt, den griechischen Priestern zum Preis ihrer Göttin in den Mund gelegt wird und die ganze letzte Scene des ersten Actes bis zum Aufstand des Judah durchzieht. Auch das die Syrer charakterisirende Marschmotiv spielt im Verlauf des zweiten und dritten Aufzugs mehrfach wieder an, und taucht zuletzt, als poetisch motivirter Rückblick, im großen Monolog des Judah auf. Ebenso ist die Wiederaufnahme des Siegesmotivs „Zion ist frei“ aus der Vision Leah's durch den Chor von großer Wirkung; schön und poesievoll nicht minder die Rückwendung der Soloschlußphrase der Oper durch Judah: „Der König Zion's ist der Herr allein!“ zu dem die Wendung im ersten Acte bezeichnenden und sodann vom Chor weitergeführten hymnusartigen Gesang desselben: „Der Herr ist Gott allein, Israels Gott und Retter.“

Das melodische Element, das bei Rubinstein so reichlich vorhanden, tritt allenthalben in der neuen Oper zu Tage; es spricht gleich aus den ersten Tacten des idyllischen Eingangschors, es verleugnet sich nirgends und lodert namentlich in der großen Liebesscene des zweiten Aufzugs zu feurigster Beredtsamkeit empor. Das Duett zwischen Cleopatra und Eleazar, voll berauschend südlicher Glut, und mit ihm das demselben finnreich verflochtene Eroslied der drei Sclavinnen, gehören zu den üppigsten Melodieblüten, die Rubinstein's Genius gezeitigt. Aber auch die recitativischen Partien, bei denen zuvörderst die Gesetze der Declamation walten, ermangeln der melodischen Reize nicht. Es genüge hier ein Hinweis auf den Monolog der Leah im zweiten Act, oder den des Judah im dritten, die Scene der Leah vor Antiochus, ihre Vision und Verklärung. Die Letztere, mit dem schwebenden Glorienschein ihres Tremo-

lando, ist im Wagner'schen Geist gedacht, wie denn, auch abgesehen von den vorerwähnten allgemeinen Beziehungen zu dem Meister des modernen Musikdramas, einzelne Züge, namentlich im dritten Act, die Erinnerung an ihn und Liszt nahe legen. (Man vergleiche z. B. in der Partie der Leah, im Monolog des zweiten Aufzugs, die Schmerzensklage: „O, du mein süßes Paar, das meine Wonne, meine Wonne war!" oder im letzten Act Stellen wie: „Die süßen Kinder tödten" — „Die glühenden Flammen, weh, sie sollten sie umfangen!" 2c.) Daneben mag auch Mendelssohn's „Elias" dem Componisten hier und dort vorbildlich gewesen sein; die alttestamentarische Weihe, die über jenem ruht, weckte vielleicht in diesem die Begeisterung, verwandte, ob auch dramatischer, kühner modellirte Gestalten, voll frischen Bühnenblutes zu schaffen. Scheint er doch auch nicht verschmäht zu haben, sich selbst vom Schöpfer der „Hugenotten," bezüglich der Behandlung der Massen und des chorischen Aufbaus belehren zu lassen.

Was er, als das Resultat ernster Studien, mannigfach empfangener Anregung und unserer Sammlung, der Bühne in seinen „Maccabäern" dargeboten, trägt nirgend das Gepräge des kraft der Reflexion Geborenen. Das Feuer des eigenen Herzens durchglüht diese mächtig wogenden Tonfluten und schlägt oft zur hellen Flamme der Begeisterung empor, mit ungestümer Macht auch zum Herzen des Hörers redend. Am lautesten offenbart sich die dramatische Schlagkraft und Allgewalt seines Ausdrucks in dem wuchtigen Finale des ersten Actes, dem Siegesgesang der Leah und sämmtlichen darauffolgenden Scenen des zweiten Aufzugs, wie in dem Klagechor der Juden im dritten, der Rückkehr und Erkennung Judah's, dem Duett zwischen ihm und Noëmi, der großen Scene der Mutter vor dem syrischen Tyrannen und ihre endliche Erlösung

Laut und glänzend bewies sich denn auch die Wirkungskraft des großartigen Werkes, als es, unter des Componisten eigener Leitung, am 17. April 1875 im Berliner Hofopernhaus seine erste Darstellung erlebte. Die betheiligten Künstler — Allen voran die Leah-Brandt und Judah-Betz — thaten ihr Bestes: so ließ denn auch die Zuhörerschaft das ihrige nicht fehlen. Kaiser Wilhelm selber beglückwünschte den Meister als Zeuge des errungenen Erfolges und verlieh ihm, als Zeichen allerhöchster Anerkennung seinen Kronenorden. Das Publicum begrüßte ihn jubelnd und lohnte ihm mit Blumen- und Lorbeerspenden — die ersten, die ihm Deutschland als Bühnencomponisten darbrachte, so viele ihm deren auf seiner Virtuosenlaufbahn schon gewachsen waren. Die Bahn, die er seit langem gesucht, nun lag sie endlich verheißungsvoll, mit weithin tönendem Erfolg vor ihm geöffnet, und den Preis des dramatischen Tondichtes sah er sich selbst von der kargenden Hand der Kritik einstimmig gereicht. Alsbald wagten auch andere Städte sich um den Besitz der neuen Oper zu bewerben, deren Wirkung sich bei jeder Wiederholung nicht allein als eine nachhaltige bewährte, sondern noch zu steigern schien. Genug, es ist Aussicht vorhanden, daß die Maccabäer sich die deutsche Bühne siegreich erobern und ihrem Meister ungetheilter denn zuvor das bewundernde Verständniß unsres Volkes gewinnen werden.

Vielleicht daß man nun auch bereitwilliger nach seinen andern großen Werken greift; denn fragen wir doch, in wie wenigen Orten z. B. seine beiden Oratorien oder „geistlichen Opern", wie er sie benannte: „Das verlorene Paradies" (op 54) und „Der Thurm zu Babel" (op. 80) Eingang gefunden, und dennoch erschienen sie einer näheren Bekanntschaft wol werth! Eine ähnliche Tendenz wie in seinen Bühnendramen verfolgte Rubinstein auch in ihnen. Mischt sich in die dramatische Form

des in drei Theile zerfallenden „verlorenen Paradieses" noch (in der Gestalt des Abdiel) ein episches Element und treten hier, inmitten der immerhin überwiegenden Declamation doch noch einige wenige abgeschlossene Einzelnummern (zwei Arien, ein Duett und ein Terzett) hervor, so findet sich im Babelthurm die lyrisch verweilende Arie und was mit ihr an mehrstimmiger Musik zusammenhängt, grundsätzlich aufgegeben. Er stellt sich als ein sich ununterbrochen fortspinnendes Ganzes „in einem Aufzuge" dar, bei dem der Autor den dramatischen Standpunkt so nachdrücklich betont, daß er selbst den letzten Schritt wagt und — was kein andrer Componist noch beim Oratorium gethan — die Aufführung geradewegs auf die Bühne verlegt, die Handlung durch bestimmte scenische Anordnungen vorzeichnend. Diese (von Julius Rodenberg gedichtete) „geistliche Oper" ist unseres Bedünkens ungleich dramatischer und bedeutungsreicher als die uns bekannt gewordenen früheren weltlichen Dramen des Künstlers und unterstützte energischer als sie den Glauben an seine dramatische Begabung, den das Erscheinen der „Maccabäer" inzwischen glänzend bewahrheitet hat. Das Flammenwunder der Rettung Abram's, der imposante Doppelchor der um die Macht ihrer Götter streitenden Völker (mit dem langen Orgelpunkt auf H), der Einsturz des Thurms, die Spaltung der drei Völkerstämme, in ihrer meisterhaften Charakterisirung, und der sich aus drei Chören (Engelschaaren, Menschen und Höllengeistern) mächtig aufbauende Schluß sind Glanzwirkungen, denen sich selbst der skeptischste Zuhörer nicht entziehen kann, wie ja das Werk bei den seltenen Vorführungen, die es leider bisher erlebte: in Wien (1870), in Düsseldorf, beim rheinischen Musikfest 1872, in Königsberg, beim Provinzial-Musikfest im selben Jahr, in Magdeburg (1872) und in Carlsruhe (1875) sich eines sehr ansehnlichen Erfolges erfreute. Nur bei der zuletzt stattgefun-

denen Pariser Aufführung fiel seine Wirkung bedauerlicher Weise der gänzlich unzulänglichen Wiedergabe zum Opfer.

„Das verlorene Paradies“ gelangte in den funfziger Jahren in Weimar, unter dem alles Neue und Gute thätig fördernden Liszt zur ersten Aufführung. Auch in Wien hörte man es bereits 1859 und dreizehn Jahre später, während des Compositen Direction der Gesellschaftsconcerte, zum zweiten Male. Mittlerweile hatte man dasselbe, dank der Bemühungen des für Rubinstein stets kräftig eintretenden Louis Köhler, auch in Königsberg kennen gelernt, und später kamen einige andre Städte: Glogau (1872) und Magdeburg (1874) dem gegebenen Beispiel nach. Laut den uns überkommenen Berichten fiel bei allen diesen Aufführungen des Werks — dessen frei nach Milton bearbeiteter Text nicht eben zu den Meistergebilden der Dichtkunst gehört und namentlich bezüglich der Gruppirung der Handlung und der Charaktere Manches zu wünschen übrig läßt — der Schwerpunkt auf den instrumentalen und chorischen Theil, wogegen der solistische mit seiner ausgebreiteten Declamation bedenklich in den Schatten trat, und besonders die Personificirung Gottvaters, noch dazu als Tenor, allseitigen Widerspruch erdulden mußte. Ganz genial sind die programmatischen Orchestervorspiele der zweiten und dritten Abtheilung, deren eins das „Chaos“, deren anderes „Verführung und Sündenfall“ schildert; wiewol sich der eigenthümliche Vorwurf des letzteren in seiner zweiten Hälfte schwer heraushören läßt. Harmonik und Modulation ist mannigfaltig, die malerisch-decorative Darstellung des Stoffes farbenreich. Der Instrumentalkörper ist mit virtuoser Kunst gehandhabt; wie allenthalben, so verstand der Tonschöpfer auch hier, ihm die bestechendsten Klangmischungen abzugewinnen. Vielversprechend beginnt gleich der erste Gesang der himmlischen Heerschaaren, dem dann mit dem Chor der Empörten „Lucifer, hilf

uns nun!" ein wirksamer Contrast entgegengestellt wird, und effectvoll, von breit angelegtem Schlußchor wird der erste Theil zu Ende geführt. Als glücklichste Eingebungen erscheinen ferner in der zweiten Abtheilung, in der eine Schönheit dicht neben der anderen aufblüht, die die Schöpfung verlebendigenden Chöre: das Werden des Lichts, die Wölbung des Firmamentes, das Aufglühen von Sonne, Mond und Sternen, das Sprießen der Pflanzenwelt (Man höre das reizvoll anmuthige „Wie sich Alles mit Knospen füllt"!); desgleichen die kurzen, aber schönen und lichtverklärten Gesänge der drei Erzengel, die Orchesterfärbung am Schluß des Ganzen u. A. Die erwähnten Chöre stellen sich übrigens der Mehrzahl nach in knapper dramatischer Fassung, nicht in epischer, oder lyrisch betrachtender Breite dar. Die Fuge, all die gelehrten, strengen Formen der Contrapunktik, denen im herkömmlichen Oratorienstil eine so wesentliche Stelle eingeräumt ist, finden in den modernen Werken Rubinstein's keinen Platz; seine Schreibweise ist eine vorherrschend **homophone**, wie schon ein Vergleich seiner Lieder mit denen der neueren **Polyphoniker Franz** und **Brahms** (im Accompagnement) ersichtlich macht. Ziemlich antipodisch steht Rubinstein überhaupt dem Letzteren, dessen Name unter den jüngeren Meistern der Gegenwart am häufigsten neben dem seinen genannt wird, gegenüber; so verschieden, wie die deutsche und slavische Nationalität, der sie angehören. Bei Brahms ist alles deutsch; Rubinstein laßt, trotz reichlich aufgenommener germanischer Einflüsse, die Volksseele seiner Heimat nicht los; sie lebt und webt fort in seiner Musik, durch frischen Stoff der Phantasiesphäre Befruchtung und Bereicherung zutragend. Im Gegensatz zu Brahms' nach Innen, auf's Transcendentale gerichteter Individualität hat Rubinstein's Kunst mehr im Diesseits als im Jenseits ihre Wurzeln; sie wächst in ursprünglicher Kraft aus dem Boden des

natürlichen Daseins heraus. Sie redet nicht wie jene am liebsten von den dunkelsten Dingen und Fragen, welche die Seele hiemieden belasten; sie singt von Natur- und Menschenleben, vom kampfvollen Walten der Elemente und Sonnenschein und Stürmen in der eigenen Brust. Naturlaute und Volkstöne mischen sich ihrem Klange und verleihen ihr einen eigenen romantischen Zauber. Dabei enthält sie sich nicht ihrer sinnlichen Reize; sie gestaltet Formen und Farben voll üppiger Fülle und verzichtet nicht auf die wirksamen Mittel glänzender Beleuchtung, auf die scharfen Contraste strahlender Lichter und um so schwärzerer Schlagschatten. Ihre melodische Sprache ist beredter, flüssiger und namentlich eingänglicher als die tiefsinnigere und schwerer faßbare des norddeutschen Meisters, mit dem verglichen des Ausländers Wesen um vieles offener und liebenswürdiger, glühender und sprühender, wenn auch minder innerlich und abgeklärt, in sich vollendet erscheint. Als eine Eigenthümlichkeit des Letzteren fällt, obwol man von eigentlichen Manieren bei ihm nicht sprechen kann, der breite, weitgespannte, langathmige Zug seiner Melodien auf, denen er gern einen Hintergrund von seltsam wogenden Harmoniefluten giebt. Die gesangliche Ader quillt ihm unendlich reich und ergiebig; er fingt sich nie aus, so sehr er sich gewöhnt hat aus dem Vollen zu spenden. Er schöpft vielleicht aus einem unbegrenzteren Urvermögen; doch er gedieh, als ein echtes, heißblütiges Kind seines Volkes, im Ganzen und Großen noch nicht zu jener Formenplastik und Stilvollendung, jener Selbstbeschränkung und dem feinen künstlerischen Maß, die Brahms' Schaffen auszeichnen und die uns Deutschen gemeinhin als Merkmal gereiften Künstlerthums gelten.

Wer wagte es gleichwol, ihm, dem Mann von phänomenaler Thatkraft, die Fähigkeit, noch zu solchem Ziele zu gelangen,

abzusprechen? Noch steht er auf der Sonnenhöhe seines Lebens und Wirkens, und sein fruchtbares Genie verspricht uns eine immer neue Gabenfülle. Wissen wir ihn doch gegenwärtig schon wieder mit einer großen veractigen Oper „Nero", nach Text von Barbier, für die große Oper in Paris beschäftigt. Er denkt nicht an Rast, kaum an Sammlung, die seiner aufgeregten Natur wol noth thäte. Er bleibt unermüdlich im Spenden, ob es auch dem Gegebenen vielfach an einer dankbaren Aufnahme gebricht. Denn recht vertraut steht das Publicum den größeren Werken Rubinstein's bis zur Stunde keineswegs gegenüber. Während er für Verbreitung seiner Claviercompositionen in seinen Concerten selber sorgte, auch seine Lieder und Arbeiten im Kammerstil — namentlich das schwungvolle B-dur-Trio — sich wenngleich langsam doch allmälig Bahn brachen, blieb, was er Complicirteres hervorgebracht, mit alleiniger Ausnahme seiner Ocean-Symphonie, im Allgemeinen unbekannt. Mochte Wien immerhin durch Vorführung seiner bedeutendsten Schöpfungen anderen Pflegestätten der Tonkunst mit gutem Beispiel vorangehen, diese verschmähten von demselben Nutzen zu ziehen und haben sich fortgesetzter Versäumnisse gegen den Meister schuldig gemacht. Von sämmtlichen deutschen Bühnen z. B. (von Wien eben abgesehen) hielt nur die Weimar'sche unter Franz Liszt, die Dresdner und unlängst noch die Berliner seine Opern der Berücksichtigung werth, und selbst das tondurchklungene Leipzig, das sich so gern die musikalische Metropole Deutschlands nennt und das Rubinstein anfangs so freundlich gesinnt schien, hat sich im Laufe von zwei Jahrzehnten mit den beiden ersten Symphonien und dem „Don Quixote" abgefunden.

So war es fürwahr an der Zeit, daß er zu Beginn des Jahres 1875 es selbst unternahm, einige Musikstädte Deutsch-

lands und Oesterreichs, und weiter auch Pesth und Paris (wo man ihn zum Mitglied der Academie der schönen Künste ernannte) zum Mindesten über seine neuesten Thaten aufzuklären. Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien — sie Alle wanden ihm neue Blätter in seinen unverwelklichen Ruhmeskranz. Die beiden Festabende, die er den Leipziger Musikfreunden bereitete, zählen zu unsern denkwürdigsten Concerterinnerungen. Solch frenetischen Jubel haben wir im alten Gewandhaussaal und in unserer Heimat überhaupt nimmer erlebt. Möglich daß er zu Liszt's Zeiten noch übertroffen ward — die letztvergangenen Jahrzehnte haben seines Gleichen nicht aufzuweisen. Des Jauchzens und Händeklatschens und Hervorrufens wollte es kein Ende nehmen; mit leidenschaftlicher Begeisterung gab man sich den neuen mächtigen Eindrücken hin, in ihnen endliche Entschädigung findend für lang Entbehrtes und Ersehntes. Da gab es sich laut und unwiderleglich kund, daß Leipzig's musikalische Sympathien nicht, wie man gemeinhin meint, einzig und allein in der Vergangenheit ruhen: sondern daß man sich auch der Güter der Gegenwart dankbar bewußt wird.

Selbst die Kritik, die Rubinstein schon seit langem Vieles schuldig geblieben, entschloß sich jetzt endlich, das Versäumte nachzuholen. Sie hatte sich gewöhnt, was sie dem genialen Clavierspieler zugestanden, dem Componisten in Abrechnung zu bringen und im Anbetracht der Bewunderung, die ihr Jener abnöthigt, Diesem gegenüber um so schärfer ihr Amt zu üben. Den Veröffentlichungen Rubinstein's anfangs warme Theilnahme entgegenbringend, wurde sie allmälig zurückhaltender im Lobe, freigebiger im Tadel. Den Einen ging er zu weit, den Andern nicht weit genug; kurz, einer vorurtheilsfreien Würdigung des von ihm Geleisteten begegneten wir selten. Während man von dem ausübenden Künstler selbst ein Zuviel oft willig hin-

nimmt, rechtet man strenger als billig mit dem schaffenden, ohne Berücksichtigung dessen, daß sein genialisch impulsives Wesen sich nur mühsam an künstlerisches Maß und Gesetz gewöhnte, das zu beobachten dem zahmeren Empfinden nicht schwer fällt.

In der Ueberfülle seiner Kraft, seien wir dessen doch eingedenk! — nicht im Unvermögen haben seine Schwächen ihren Ursprung. Der Reichthum wird ihm zur Versuchung, vor der ihn Armuth bewahren würde. Vielleicht daß ihm mit den Jahren mehr künstlerische Ruhe und Selbstbeschränkung kommt, daß Gemüth und Phantasie es zu immer gleichmäßigerem Flügelschlag bringen. Wenn — wozu seine neuesten Werke die bestimmte Voraussicht eröffnen —, sein Schaffen stetiger wird, wenn Form und Inhalt sich ihm zu wachsender Einheit verbinden, wenn er auch in seinen weiteren Werken sich als der Meister der „Maccabäer" bewährt: dann werden auch die puritanischsten Musikfreunde neben dem Geist- und Glanzvollen, das uns von je an seinen Werken fesselte, den vollendeten und unvergänglichen Werth derselben anerkennen dürfen und ihm den wohlerworbenen Platz unter den Auserwählten, nicht nur der Gegenwart sondern aller Zeiten, nicht länger streitig machen!

Verzeichniß

der von Rubinstein veröffentlichten

Compositionen.

Nach dem bei Senff in Leipzig erschienenen Catalog zusammengestellt und von d. Verf. ergänzt.

A Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl

Op. 1. Sechs kleine Lieder im Volksdialekt v. Rud Löwenstein für eine Singstimme mit Pianoforte. Wien, Spina.

Unerklärlich — Beim Fenstergehn — Liebeshändel — Das gebrochene Herz — Abschied — Beruhigung.

Op 2. Deux Fantaisies (E-moll u A-moll) sur des chansons populaires russes p. Piano Ebd.

Op 3. Deux Mélodies (F- u H-dur) p. P. Ebd.

Op 4. Mazurka-Fantaisie (G-dur) p P. Ebd.

Op 5. Nr 1 Polonaise (C-moll) p. P.
„ 2 Cracovienne (Es-dur) p P } Ebd.
„ 3 Mazurka (E-dur) p P.

Op 6. Tarantelle (H-dur) p. P. Ebd

Op. 7. Impromptu-Caprice (A-moll) p. P. Ebd.

Op. 8. Sechs Lieder aus d. Russ. v. Osterwald f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Senff

Der Traum — Frühlingsgefühl — Das Blättchen — Die Blume — Sehnsucht — Der Schiffer.

Op 9. Octetto in D. p P., Viol, Alto, Vcelle, Contrebasse, Flûte, Clarinette et Cor. Leipzig, Peters

Op. 10. Kamennoi-Ostrow. Album de 24 portraits p. P. En 3 suites. Mainz, Schott's Söhne.

Op. 11. Nr. 1. Trois Morceaux (Allegro appassionato, Andante, Allegro) p. P. et Viol.
„ 2. Trois Morceaux (Andante quasi Adagio, Allegro con moto, Allegro risoluto) p. P. et Vcelle Diese f. P. u. Viola.
„ 3. Trois Morceaux de salon (Moderato, Allegro con moto, Allegretto) p. P. et Alto.
} Leipzig, Schuberth & Comp.

Op. 12. Première Sonate (E-dur) p. P. Leipzig, Peters.

Op. 13. Première Sonate (G-dur) p. P. et Viol. Nouv. Ed. Ebd.

Op. 14. Le bal. Fantaisie en 10 Numéros p. P. Berlin, Bote & Bock.
Impatience — Polonaise — Contredanse — Valse — Intermezzo — Polka — Polka-Mazurka — Mazurka — Galop — Le rêve.

Op. 15. Deux Trios (F-dur u. G-moll) p. P., Viol. et Vcelle. Leipzig, Hofmeister.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Wittmann.

Op. 16. Trois Morceaux p. P. Ebd.
Impromptu — Berceuse — Sérénade

Op. 17. Trois Quatuors (G-dur, C-moll u. F-dur) p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 18. Sonate (D-dur) p. P. et Vcelle. Ebd.

Op. 19. Deuxième Sonate (A-moll) p. P. et Viol. Nouv. Ed. Ebd.

Op. 20. Deuxieme Sonate (C-moll) p. P. Ebd.

Op. 21. Trois Caprices p. P. Ebd.

Op. 22. Trois Sérénades p. P. Ebd.

Op. 23. Six Etudes p. P. Nouv. Ed. Leipzig, Peters.

Op. 24. Six Préludes p. P. Nouv. Ed. Ebd.

Op. 25. Premier Concerto (E-dur) p. P. av. Orchestre. Ebd.
Dass. mit Begl. eines zweiten Pfte.

Op. 26. Nr. 1. Romance (F-dur) p. P. | „ 2. Impromptu (A-moll) p. P. } Wien, Spina.

Op. 27. Neun Lieder v. Kolzoff, aus dem Russ. v. Biedert, f. eine Singst. mit Pfte. 3 Hefte. Ebd.

Heft 1. Singe Nachtigall — Lebewohl — Gieb o heil'ge Geisternacht. — Heft 2. Es singt der Ros' — Liebes gold'nes Ringelein — Keine Wolke. — Heft 3. Keine Frühlingsluft — Wenn ich kommen dich seh' — Sturmeswinde.

Op. 28. Nr. 1. Nocturne (Ges-dur) p. P. | „ 2. Caprice (Es-dur) p. P. } Leipzig, Kistner.

Op. 29. Deux Marches funèbres p. P. Ebd.

Nr. 1. Pour le convoi d'un artiste (F-moll).

„ 2. Pour le convoi d'un héros (C-moll).

Op. 30. Nr. 1. Barcarole (F-moll) p. P. | „ 2. Allegro appassionato (D-moll) p. P. } Ebd.

Op. 31. Sechs Gesänge f. 4 Männerst. Part. u. Stimmen. Ebd.

Die schlanke Wasserlilie — Trinklied — Meeresstille u. glückliche Fahrt — Jagdlust — Die Rache — Wiederhall.

Op. 32. Sechs Lieder von Heine f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Leise zieht durch mein Gemüthe — Die blauen Frühlingsaugen — In dem Walde sprießt's und grünt es — Es war ein alter König — Du bist wie eine Blume — Der Asra.

Op. 33. Sechs Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Morgenlied — An der Rose Busen schmiegt — Die Lerche — Räthsel — Sieh der Frühling währet nicht lang — Nachhall.

Op. 34. Zwölf Lieder des Mirza-Schaffy, aus d. Pers. v. Bodenstedt, f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Ebd.

Heft 1. Nicht mit Engeln — Mein Herz schmückt — Seh ich deine zarten Füßchen an — Es hat die Rose — Die Weise guter Zecher ist — Ich fühle deinen Odem. — Heft 2. Schlag die Tschadra zurück — Neig', schöne Knospe — Gelb rollt mir zu Füßen — Die helle Sonne leuchtet — Thu nicht so spröde — Gott hieß die Sonne glühen.

Op. 35. Deuxième Concerto (F-dur) p. P. av. Orchestre. Wien, Spina.

Dass. f. 2 Pfte.

Op. 36. Zwölf Lieder aus d. Russ. v. Bodenstedt f. eine Singst. m. Pfte. 4 Hefte Ebd.
Heft 1. Der Felsen — Wenn deine Stimme mir tönt — Das Schiff. — Heft 2. Die Wolken — Der Dolch — O frage nicht. — Heft 3. Vernehmet ihr — Auf dein Wohl — Die Erde ruht. — Heft 4. Sie singt ein Lied — Der fallende Stern — Weht es.

Op. 37. Akrostichon p. P. (L) F-dur, (A) G-moll, (U) B-dur, (R) D-moll, (A) F-dur. Ebd.

Op. 38. Suite p. P. Mainz, Schott's Söhne.
Prélude — Menuett — Gigue — Sarabande — Gavotte — Passacaille — Allemande — Courante — Passepied — Bourée.

Op. 39. Deuxième Sonate (G-dur) p. P. et Vcelle. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 40. Symphonie Nr. 1 (F-dur) f. Orchester. Part. u. Orchesterst. Leipzig, Kahnt.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Horn.

Op. 41. Troisième Sonate (F-dur) p. P. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 42. Océan. Deuxième Symphonie (C-dur) p. Orchestre. Part. u. Orchesterst. Leipzig, Senff.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Horn.
Adagio et Scherzo. Deux morceaux ajoutés à la Symphonie Océan p. Orchestre. Part u. Orchesterst.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Kleinmichel.

Op. 43. Ouverture triomphale p. Orchestre. Partitur. Mainz, Schott's Söhne.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn.

Op. 44. Soirées à St. Petersbourg. Six morceaux p. P. Leipzig, Kahnt.
Romance — Scherzo — Preghiera — Impromptu — Nocturne — Appassionato.

Op. 45. Drittes Concert (G-dur) f. Pfte. und Orchester. Berlin, Bote & Bock.
Dsgl. f. Pfte. allein.

Op. 46. Concerto (G-dur) p. Viol. av. Orchestre. Leipzig, Peters.
Dasf. f. Viol. mit Pfte.

Op. 47. Trois Quatuors (E-dur, B-dur u. D-dur) p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 48. Zwölf zweistimmige Lieder aus d. Russ. v. Bodenstedt m. Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Senff.

Heft 1. Der Engel — Sang des Vöglein — Im heimischen Land — Volkslied — Wanderers Nachtlied — Beim Scheiden. — Heft 2. Die Nacht — Die Wolke — Das Vöglein — Die Turteltaube und der Wanderer — Am Abend — Volkslied.

Op. 49. Sonate (F-moll) f. Pfte. u. Alto. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 50. Charakterbilder. 6 Clavierstücke zu 4 Hdn. Leipzig, Kahnt.

Nocturne — Scherzo — Barcarole — Capriccio — Berceuse — Marche.

Op. 51. Six Morceaux p. P. Leipzig, Senff.

Mélancolie — Enjouement — Rêverie — Caprice — Passion — Coquetterie.

Op. 52. Troisième Trio (B-dur) p. P., Viol. et Vcelle. Ebd.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Horn.

Op. 53. Six Fugues en stile libre, introduites de Préludes p. P. Leipzig, Peters.

Op. 54. Das verlorene Paradies. Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Part., Clavier-Auszug, Orchester-, Chor- u. Solostimmen. Leipzig, Senff.

Op. 55. Quintetto (F-dur) p. P., Flûte, Clarinette, Cor et Basson.
Dass. als Quartett f. P., Viol., Alto und Vcelle. bearb. Leipzig, Schuberth & Comp.

Op. 56. Troisième Symphonie (A-dur) p. Orchestre. Part. u. Orchesterst. Ebd.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb.

Op. 57. Sechs Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Leipzig, Senff.

Frühmorgens — Nun die Schatten dunkeln — Neue Liebe — Clärchen's Lied — Freisinn — Tragödie.

Op. 58. Scena ed Aria: „E dunque ver?“ p. Soprano av. Orch. Part. Mainz, Schott's Söhne.
Dies. mit Pfte.

Op. 59. Quintetto (F-dur) p. 2 Viol., 2 Altos et Vcelle. Part. u. Stimmen. Leipzig, Senff.

Op. 60. Ouverture de concert (B-dur) p Orchestre Partitur u. Orchesterstimmen Ebd.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn bearb. v. Horn.

Op. 61. Lieder f. Männerstimmen Part u. Stimmen Wien, Spina.
Kriegslied — Liebesfeuer — Vinum hungaricum

Op. 62. Sechs Lieder f. Sopran, Alt, Tenor u Bass Ebd.

Op. 63. Die Nixe. Gedicht von Lermontoff, aus d. Russ. übersetzt v. Sprato, für Frauenchor und Altsolo mit Begl des Orch. od Pfte Part, Clav.-Ausz u. Stimmen Leipzig, Senff.

Op. 64. Fünf Fabeln von Kriloff, aus d Russ übers v. Sprato, f. eine Singst. mit Pfte Ebd
Der Esel und die Nachtigall — Das Quartett — Der Parnass — Der Adler und der Kukuk — Die Ameise und die Libelle.

Op. 65 Concerto (A-moll) p. Violoncelle av accomp. d'Orchestre ou de Piano. Ebd

Op. 66 Quatuor (C-dur) p. P., Viol, Viola et Vcelle. Part. u. Stimmen. Ebd

Op. 67. Sechs zweistimmige Lieder mit Pfte. (3 Heft) Ebd
Lied der Vöglein — Waldlied — Frühlingsglaube — Vorüber — Meeresabend — Die Lotosblume ängstigt sich.

Op. 68. Faust. Ein musikalisches Charakterbild f. Orchester. (B-dur) Part. u. Orchesterst. Leipzig, Siegel.
Dass f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Horn.

Op. 69 Cinq Morceaux p P. Ebd
Caprice — Nocturne — Scherzo — Romance — Toccata.

Op. 70. Quatrième Concerto (D-moll) p P. av Orchestre Leipzig, Senff.
Dass f. Pfte allein u. zu 4 Hdn.

Op. 71. Trois Morceaux p. P. Leipzig, Siegel.
Nocturne — Mazurek — Scherzo

Op 72 Sechs Lieder f. eine Singst. mit Pfte (Bar. oder Alt) Leipzig, Senff
Es blinkt der Thau — Wie eine Lerch' in blauer Luft — Die Waldhexe — Morgens — Veilchen vom Berg — Verlust.
Dass. f. Sopran oder Tenor

Op. 73. Fantaisie (F-dur) p. 2 Pianos. Ebd.

Op. 74. Der Morgen. Gedicht v. Polonsky, aus d. Russ. übers. v. Wenzig, f. Männerchor u. Orchester. Part., Stimmen u. Clavierauszug. Ebd.

Op. 75. Album de Peterhof. 12 Morceaux p. P. Ebd.

Souvenir — Aubade — Marche funèbre — Impromptu — Rêverie — Caprice russe — Pensées — Nocturne — Prélude — Mazurka — Romance — Scherzo.

Op. 76. Sechs Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Waldeinsamkeit — Nachts — An den Frühling — Frühlingsblick — Bedeckt mich mit Blumen — Klinge, klinge, mein Pandero.

Op. 77. Fantaisie (E-moll) p. P. Ebd.

Op. 78. Zwölf Lieder aus d. Russ. v. Osterwald, f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Ebd.

Heft 1. Hebräische Melodie — Könnt' ich doch stets in die blauen Augen — Der Engel — Der Sturm — Klage — Der Gefangene. — Heft 2. Neugriechisches Lied — Elegie — Wie der Quell ist mein Lied — Sinngedicht — Rab' zum Raben fliegt daher — Scene.

Op. 79. Iwan IV., der Grausame. Musikalisches Charakterbild f. Orchester. Berlin, Bote & Bock.

Op. 80. Der Thurm zu Babel. Geistliche Oper in einem Aufzuge. Gedichtet v. Jul. Rodenberg. Part., Orchester- Chor- u. Solostimmen, Clavierauszug mit Text.

Dass. f. 4 Hde. bearb. v. Kleinmichel.

Op. 81. Six Etudes p. P. Berlin, Bote & Bock.

Op. 82. Album des danses populaires des differentes nations p. P. Ebd.

Op. 83. Zehn Lieder aus d. Franz., Italien. u. Engl. f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.

Gedenke mein — In Saint Blaize — Barberinens Lied — Frauengebet — Mit meinem Mädchen — Die Wanderschwalbe — Das erste Veilchen — Die Thräne — Gut' Nacht — Ein Traum.

Op. 84. Fantaisie (C-dur) p. P. avec Orchestre. Leipzig, Senff. Dies. f. Pfte. allein.

Op. 85. Quatrième Trio (A-dur) p. P., Viol. et Vcelle. Wien, Lewy.

Op. 86. Romance et Caprice p. Viol. av. Orch. Leipzig, Senff. Dies. mit Pfte.

Op. 87. Don Quixote. Musikalisches Charakterbild. Humoreske f. Orchester. (C-dur.) Part. u. Orchesterstimmen.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Kleinmichel.

Op. 88. Théme et Variations p. P. Ebd.

Op. 89. Sonate (D-dur) p. P. à 4 mains. Ebd.

Op. 90. Deux Quatuors (G-moll u. E-moll) p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Part. u. Stimmen. Ebd.

Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Göthe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre" mit Pfte. 14 Nrn. Clavierauszug. Ebd.

1. Der Harfner (Barit.): „Was hör' ich draußen vor dem Thor."
2. Der Harfner: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß."
3. Der Harfner: „Wer sich der Einsamkeit ergiebt."
4. Mignon (Sopr.): „Kennst du das Land."
5. Tenor: „Ich armer Teufel, Herr Baron."
6. Der Harfner: „Ihm färbt der Morgensonne Licht."
7. Mignon u. Harfner: „Nur wer die Sehnsucht kennt."
8. Philine (Sopr.): „Singet nicht in Trauertönen."
9. Der Harfner: „An die Thüren will ich schleichen."
10. Mignon: „Heiß' mich nicht reden."
11. Aurelie (Alt): „Ich hatt' ihn einzig mir erkoren."
12. Mignon: „So laßt mich scheinen bis ich werde."
13. Requiem für Mignon: „Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?" Für Solo-Quartett (4 Knaben- später 4 Männerst.) und gem. Chor mit Begl. von Pfte. und Physharmonika oder Harmonium. Part. u. Stimmen.
14. Friedrich (Tenor): „O ihr werdet Wunder sehen."

Op. 92. Nr. 1. Hecuba: „Noch einen Blick". Arie f. eine Altstimme mit Orchesterbegl. Gedicht v. Goldhann. Part., Orchesterstimmen, Solostimme u. Clavierauszug. Ebd.
Nr. 2. Hagar in der Wüste: „Geduld, Geduld, mein Kind." Eine dramat. Scene f. eine Altst. mit Orchesterbegl. Gedicht von Ferd. v. Saar. Part., Orchester-, Solost. und Clavierauszug. Ebd.

Op 93. Miscellanées p P. Cah 1—9 Ebd
Heft 1. Ballade. Léonore de Bürger (B-moll).
„ 2. Deux grandes Etudes (D-moll u A-dur).
„ 3. Doumka (G-moll). Polonaise (E-dur).
„ 4. Cinquième Barcarole (A-moll).
„ 5. Scherzo (F-dur).
„ 6. Deux Sérénades russes (D-moll u A-moll).
„ 7. Nouvelle Mélodie (Fis-dur). Impromptu (As-dur).
„ 8. Variations sur l'air „Yankee doodle" (A-dur).
„ 9. Miniatures. 12 Morceaux.
Près du ruisseau — Menuet — Berceuse — Hallali — Sérénade — L'érmite — El dachtarawan — Valse — Chevalier et payse — A la fenêtre — Revoir — Le cortège.

Op. 94. Cinquième Concert (Es-dur) p P. av. Orchestre. Ebd. Dass. f. Pfte. allein.

Op 95. Symphonie dramatique (Nr 4, D-moll) pour Orchestre. Part. u. Orchesterst. Ebd.

Op. 96. Deuxième Concert (D-moll) p. Vcelle av. accomp. d'Orchestre ou de Piano. Ebd.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Barcarole Nr. 4. (G-dur) p P. Berlin, Bote & Bock.
Barcarole (A-moll) p. P. Wien, Spina.
Etude Nr. 1. (C-dur) f. Pfte. (auf falsche Noten). Leipzig, Senff.
Etude Nr. 2. (C-dur) f. Pfte. Ebd.
Euphemie-Polka f. Pfte Petersburg, Bernard.
Fantaisie sur des mélodies hongroises p. P. Pesth, Rozsavölgyi & Comp.
Feramors (Lalla Roukh). Lyrische Oper in drei Aufzügen nach Th. Moore's Gedicht v. J. Rodenberg. Vollständiger Clavierauszug mit Text. Leipzig, Senff.
Daraus: Balletmusik. Part. u. Orchesterst.
Dies. f. Pfte. allein, u. zu 4 Hdn. bearb. v. Kleinmichel.
Die Kinder der Haide. Oper in 4 Acten, frei nach C. Beck's poetischer Erzählung: Janko. Vollständiger Clavierauszug mit Text; desgl. ohne Text. Wien, Spina.

Ouverture de l'opéra Dimitri Donskoi p. Orchestre Partitur und Orchesterst. Berlin, Bote & Bock.
Dies. f. Pfte allein u. zu 4 Hdn.
Points d'orgue p. P. Mainz, Schott's Söhne.
Nr. 1. p. l. prem. Concerto (C-dur op. 15) de Beethoven.
Nr. 2. p. l. prem. morceau du 2me Conc. (B-dur, op. 19) de Beethoven.
Nr. 3. p. l. prem. morceau du 3me Conc. (C-moll, op. 37) de Beethoven.
Nr. 4. p. l. quatr. Concerto (G-dur, op. 58) de Beethoven.
Nr. 5. p. l. Concerto D-moll de Mozart.
Quatre Polkas p. P. Moskau, Gresser.
Romance: „Dors pendant que je veille" de Musset p. Chant av. P. Petersburg, Bernard.
Trot de cavallerie p. P. Edd.
Grand Duo sur le Prophète de Meyerbeer p. P. et Viol. par A. Rubinstein et H. Vieuxtemps. Mainz, Schott's Söhne.
Herbstgedanken f. eine Singst. Hamburg, Schuberth.
Ständchen: „Durch die laue Nacht" f. eine Singst. mit Pfte. Edd.
Valse-Caprice (Es-dur) p. P. Leipzig, Senff.
Sechs Lieder f. eine Singst mit Pfte. Edd.
Wir Drei — Bitte — Mein Herzensschatz — Verschiedene Wege — Die drei Zigeuner — Die Heimat meiner Lieder.
Die Maccabäer. Oper in 3 Aufzügen nach Otto Ludwig's gleichnamigem Drama v. H. S. v. Mosenthal. Vollst. Clavierauszug mit Text. Berlin, Bote & Bock.
Der Dämon. Phantastische Oper in 3 Acten nach dem Gedicht von Lermontoff. Vollst. Clavierauszug mit Text in russischer Ausgabe. Petersburg, Bessel.

C. **Compositionen, die während der Kinderzeit gedruckt wurden**

Op. 1. Ondine. Etude p. P. Berlin, Schlesinger.
Op. 2. Zuruf aus der Ferne v. E. Weiden. Lied f. eine Singst. mit Pfte. Cöln, Schloß.
Op. 3. Romance „Comment disait-il" de Victor Hugo p. Chant av. P. Moskau, Gresser.

Op. 4. Lied mit russischem Text. Gebet von Lermontoff. Ebd.
Op. 5. Die Nachtigall. Ebd.
Op. 6. Die Lerche. Ebd.
Op. 7. Hommage à Jenny Lind. Airs suédois transcr. p. P. Berlin, Schlesinger.
Op. 8. Voix intérieures p. P. Wien, Wessely.
Nr. 1. Volkslied.
Nr. 2. Rêverie.
Nr. 3. Impromptu.
Op. 9. Trois Mélodies caracteristiques p. Piano à 4 ms. Wien, Haslinger.
Op. 10. Deux Nocturnes p. P. Ebd.

Johannes Brahms.

Seit der moderne Subjectivismus in die Musik gekommen und die Individualität nach Geltung im Kunstwerk strebt, hat sich an die Stelle des absolut Schönen ein relativ Schönes, an die des allgemeinen Kunstideals ein besonderes, persönliches gestellt. Der moderne Künstler will aus sich selbst, aus seinem eigensten Kreise heraus, nicht von diesem losgelöst, begriffen werden. Früher war dies anders. Das persönliche Leben unserer älteren classischen Meister tritt nirgends in das von ihnen gebildete Kunstwerk herein; der darzustellende Gegenstand selbst erfüllt sie so voll und ganz, daß sie sich ihm mit einer naiven Schaffenslust hingeben, wie sie unserem heutigen Geschlecht völlig abhanden gekommen. Beethoven zuerst führte den Schmerz in die Musik ein und verhalf dem tiefen, rein menschlichen Unbefriedigtsein, dem Ringen nach übersinnlichem Ausdruck zu einer berechtigten Stellung. Von dem gleichmäßigen, ruhigen Licht, der reinen, durchsichtigen Atmosphäre, die die Gebilde seiner Vorgänger ausstrahlen, von der Insichabgeschlossenheit der Werke Haydn's und Mozart's zumal, ihrer „Harmonie in den Schranken der Endlichkeit", mußten die seinen sich naturgemäß entfernen, deren Wesen die „aufgeschlossene Unendlichkeit" ist.

Wie aber Beethoven, der Vollender der Classicität, zuerst neben dem Object ein Subject gegenständlich machte, dessen Verständniß für den Genuß des Ersteren Bedingniß ward, so hat das ihm nachgeborene Kunstgeschlecht — die Romantiker — jenen Subjectivismus allmälig derart weiter ausgebildet, daß er zum Uebergewicht über das absolut Formschöne gelangte.

Dem Verständniß des Kunstwerks selber ist dies freilich nicht eben förderlich gewesen. Je individueller und eigenthümlicher dasselbe geartet, um so enger wird sich der Kreis derer ziehen, deren Empfinden sich in Uebereinstimmung mit dem darin niedergelegten Gefühlsinhalt findet; um so vielseitigerer Widerspruch auch wird seiner Verbreitung begegnen, so lange das sich Hineinleben und Hineinarbeiten in eine künstlerische Individualität als eine unberechtigte Forderung zurückgewiesen wird. Gleichwol wird gerade bei den vornehmsten unserer zeitgenössischen Tondichter solche Forderung geradezu zum zwingenden Gebot, und da die Zeit wohlfeilen, oberflächlichen Genusses, wenigstens in der deutschen Tonkunst, mehr und mehr dahin scheint, werden sich die Freunde jener bequemen Genußtheorie am Ende immer vergeblicher dagegen auflehnen. Ist nun der Genuß eines Kunstwerkes mehr als ein blos passives Verhalten, besteht vielmehr das rechte Verständniß und damit das höchste Genießen in einer Art geistigen Nach- und Selbstschaffens des vom Künstler Dargebotenen: so wird — je mehr wir uns hierzu genöthigt finden — auch der häufig gehörte Vorwurf allmälig verstummen müssen, daß die überhand nehmende Pflege der Musik eine gewisse geistige Unthätigkeit, eine blose Traumseligkeit und Gefühlsschwelgerei begünstige, die uns Heutige eines wirklich verständnißvollen Erfassens, eines tieferen Eindringens in das Wesen der Kunst immer mehr entwöhne. Musik ist eben Höheres als eitler Sinnengenuß, Besseres auch als eine klingende Begleiterin

gaukelnder Träume: sie ist das „Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste“, sie ist Offenbarung, deren Tiefen sich nur dem gläubigen Gemüth, nur dem ernst suchenden Geiste erschließen.

Unter den Meistern, deren Werke behufs wahrhafter Würdigung eine selbstverleugnende Hingabe bedingen, steht **Johannes Brahms** in vorderster Reihe. Wer seiner Gaben recht froh werden will, muß ernsthaft um seine Freundschaft werben; wer in die Mysterien seiner Kunst eingeweiht zu sein begehrt, muß sich solche Gunst verdienen. Der Werth dessen, was er uns giebt, liegt nicht oben auf, sondern tief drinnen. Seine Weise ist nach Innen gekehrt, gedankenvoll, seine Rede oft räthselhaft und herbe, fern von gewinnender Anmuth und offener Fremdlichkeit, wie sie sich unserer Sympathie leicht bemächtigen. Eine gewisse tiefsinnige Schwere haftet an seiner Tonpoesie; sie spottet des einmaligen Hörens, mit dem so viele unserer Musikfreunde sich einem Kunstwerk gegenüber abfinden zu können meinen, um ungescheut darüber abzuurtheilen; sie verlangt ein eingehendes, liebevolles Studium, um ihre innerlichen Reize zu enthüllen. Mehr mit der Seele als mit dem Ohr muß man ihr lauschen, so sehr hat diese Musik sich ihres sinnlichen Charakters begeben und in einer transcendentalen Welt ihre Heimat. Brahms fragt nicht nach Sinnenreiz; er faßt seine Kunst von ihrer geistigsten Seite; nur Höchstgedachtes, Tiefstgefühltes legt er darin nieder. Eine Stimmung, wie sie über Beethoven's letzten Quartetten schwebt, scheint in ihm fast bleibend geworden. Mehr Größe als Grazie wohnt seiner Darstellungsart inne, und natürlicher als das Lächeln steht ihm die Philosophenmiene zu Gesicht. So fröhlich er, der Vielseitige, in allen Zungen Beredte, mitunter auch scherzen kann, er ist im Grunde sehr ernst gestimmt, und selbst wo er — wie in

seinen Tänzen — von dem ihm eingeborenen Tiefsinn losgebunden erscheint, blickt hier und dort zwischen den heiteren Rhythmen die Denkerfalte auf der Stirn und ein melancholisches Augenpaar hindurch. Sein Humor ist stark mit Wermuth vermischt und läßt mehr vom Salzgehalt der Thränen als vom rechten Frohmuth des Herzens spüren. Kann uns das Wunder nehmen, nachdem uns Aristoteles belehrt, daß den bedeutenden Menschen insgemein eine melancholische Gemüthsart eignet?

Wer freilich als erstes Bedingniß vom Kunstwerk sonnige Helle und durchsichtige Klarheit fordert, wer den lichtvollsten unserer großen Tonmeister: Mozart, als höchstes Ideal verehrt, der wird in Brahms nicht wol etwas Anderes als dessen Antipoden erkennen wollen. Viel näher werden ihm Jene stehen, deren Kunstliebe an Bach, dem letzten Beethoven und Schumann herangereift, wie sie sich ja auch aus seinem Schaffen heraus deutlich als die offenbaren, welche seinem Künstlerherzen als die Nächsten, Theuersten gelten. Mit ihnen, den Größeren, hat er die tiefsinnige Tonsprache, den dem Höchsten zugewandten Geist, die Richtung auf das Reflective, Subjective gemein, die sich bei ihm häufig gar zum Grüblerischen, Wählerischen steigert. Nahe liegt ihm, dem tief in sich Versenkten, zumal in seinem früheren Schaffen die Gefahr, sich zuweilen in das Gebiet der Reflexion und Speculation zu verlieren, wo der Philosoph den Dichter hinter sich zurückläßt. Durfte man schon bei Schumann von „Labyrinthen", wenn auch von „unendlich interessanten, schönen", sprechen, so mitunter wol auch bei ihm, der uns gar manches Mal in eine noch düsterere, lichtlosere Sphäre führt, ja der sich um so wohler zu fühlen scheint, je ernstere Geister er in Töne bannt, je dunkler die Sprache, die er redet. Daher trotz aller Klarheit und Plastik der Form bei ihm die Schwierigkeit des geistigen Verständnisses. In der Natur seiner Kunst liegt es

gleichsam, daß sie den Einen auf's Innigste sympathisch, den Anderen, der sich mit höchsten Dingen und Fragen, wie Brahms sie heraufbeschwört, ungern befaßt, geradezu antipathisch berührt.

Seine Technik ist äußerst schwierig, seine Architectonik complicirt, kunstvoll in der Anordnung, meisterlich formvollendet. Bei feinster, sorgfältigster Ausführung bis in's kleinste Detail imponirt sie mehr durch die ihr eigenthümliche Wucht, als durch Leichtigkeit der Gestaltung. Ein Meister der Contrapunktik, wie er unter den Gegenwärtigen nur wenige seines Gleichen finden dürfte, handhabt er mit Vorliebe die strengen Formen seiner Kunst, hierin eine Verwandtschaft mit dem alten Sebastian bekundend, die ihm das Prädicat eines modernen Bach eingetragen hat. Die polyphone, logisch gefestigte Gestaltungsweise, die großartigen Verhältnisse, die Ebenmäßigkeit in Beider Werken machen ihre Aehnlichkeit augenfällig. Auch bei dem modernen Künstler tritt das harmonische Element in den Vordergrund, so reich seine Werke an Musterstellen melodischen Ausdruckes, so voll und breit ihm der gesangliche Strom auch fließt, und während seine Tongebilde nahezu ausnahmslos etwas Breites, Imposantes charakterisirt, geht ihnen mehr oder minder das äußerlich Reizvolle, Sinnenfällige der Melodik und damit zugleich das unmittelbar Packende der Wirkung ab. Nicht eine schmeichelnde, sondern vielmehr eine bildende, sittigende Macht wohnt ihnen inne; ähnlich den Werken seines großen Vorbildes Bach. Das sittliche Element trägt bei ihm die Herrschaft davon über das sinnliche, und die schöne Griechenlehre von der ethischen Bedeutung der Musik findet unter den modernen Tonsetzern keinen beredteren Vertreter als Johannes Brahms. Er hat demgemäß nichts Blendendes, Berückendes, noch gewaltsam mit sich Fortreißendes; seinem Kunstausdruck ist eine gewisse Reserve eigen, eine aristokratische Vornehmheit und keusche

Strenge, die ihn meist vor vollem, rückhaltlosem Ausbruch der Leidenschaft bewahrt. Er gefällt sich in gebrochenen Lichtern, jenem wechselnden Schillern zwischen Freude und Schmerz, und allen blos äußerlichen Glanz meidend, beschränkt er sein Colorit auf das nothwendige Maß. Mit den dunkelsten Tinten malt er seine ergreifendsten Bilder. Mag aber seiner in sich geschlossenen, echt norddeutschen Art immerhin die unmittelbar zündende, elektrisch treffende Kraft mangeln: die, welche den Schlüssel zur Geheimschrift seines Wesens gefunden, zieht er um so unwiderstehlicher in seine Zauberkreise. Wer ihn einmal lieb gewonnen, wird nimmer wieder von ihm lassen können ihm ist der Blick in ein unermeßlich reiches, gottbegnadetes Innenleben aufgethan und Offenbarungen wundersamster Art enthüllen sich ihm. Bei Brahms ist des Schöpfens kein Ende. Es lohnt sich bei ihm in die Tiefe zu steigen. So oft wir an seine Werke herantreten, immer neue Schönheiten blühen uns darin auf, ob wir sie auch ganz und völlig ergründet zu haben meinten. Freilich nur dem emsig suchenden Auge wird solche Erkenntniß, dem kalt vorübergleitenden Blick drängt sie sich nimmer auf, ihm bleibt sie verborgen.

So konnte es geschehen, daß er, den beim Beginn seiner Künstlerlaufbahn ein Willkommenruf grüßte, wie ihn begeisterter und verheißungsreicher wol kaum je ein anderer Künstler vernommen; er, den ein Robert Schumann, noch bevor er selber auf ewig verstummte, der musikalischen Welt gleichsam als sein letztes Vermächtniß zuführte, nahezu zwei Jahrzehnte lang nicht vielmehr als ein Fremdling blieb im eigenen Vaterlande, daß die Sprache, die er redete, der Ueberzahl derer, die ihn hörten, eine unverständliche dünkte. Die Lorbeeren und Palmen, die Schumann ihm prophezeit, wuchsen ihm nur kärglich zu, wogegen sich das Wort von den Wunden, die seiner warten würden,

alsobald bewahrheitete. Unbeirrt ging er trotz alledem seine Bahnen, unbekümmert darum, ob die Mitwelt ihm ihren Beifall spende oder verweigere. Er verschmähte es, auf Kosten seiner besseren Ueberzeugung um ihre Gunst zu werben; wie es der Genius ihm eingab, aus seinem eigensten innersten Leben heraus fuhr er fort zu gestalten. Da ward zu Ende des verflossenen Jahrzehnts die Aufmerksamkeit des musikalischen Deutschlands zum anderen Male auf ihn gelenkt. Die Zeit war gekommen, wo er, wie Schumann voraus verkündet, „seinen Zauberstab dahin senkte, wo ihm die Massen, im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen“: sein deutsches Requiem war erschienen und erhob den gebieterischen Anspruch auf Geltung als das, was es in Wahrheit ist — ein Meisterwerk obersten Ranges. Es machte die Runde durch die deutschen Lande und Städte und eroberte seinem Schöpfer die ihm bis dahin vorenthalten gebliebene offene Anerkennung und Theilnahme seines Volkes.

Nun kam auch die Prophetengabe Schumann's, die sich einst schon an Mendelssohn, Chopin, Franz u. A. glänzend bewährt hatte, noch bei Brahms zu Ehren. Mochten ihm auch seine Widersacher — und er hatte und hat deren viele — seine Größe neiden und bestreiten, sie vermochten sie auf die Dauer doch nimmer zu verleugnen. Mit zu entschiedener Hand hatte er endlich von der ihm gebührenden Stellung unter den Ersten seiner Kunst Besitz ergriffen, mit zu lauter Stimme bezeugten sich das Requiem, nicht minder das Schicksalslied, die Rhapsodie mit ihrem unvergleichlich tiefen dichterischen Gehalt als höchste Weihegeschenke des Genius, als daß die landläufigen Schlagworte von gekünsteltem Schaffen und mangelnder Inspiration nicht allgemach an ihrer Wirkung Einbuße erleiden mußten. Immer rückhaltsloser und allgemeiner erkennt man jetzt in Brahms einen der Berufenen, welche den höchsten Gehalt ihrer

Zeit in idealer Weise künstlerisch verkörpern und somit an der Spitze der gegenwärtigen Musikentwickelung einherschreiten. Es ist viel Kampf und Gährung in unserer Zeit, viel gegensätzliches excentrisches Empfinden, viel starkes Ringen nach Befriedigung, nach neuen Formen für den neuen Lebensinhalt, viel kraftvolles Wollen und Wissen und Können — der Meister, der diesen Zeitgehalt zusammenfassend zu künstlerischer Darstellung bringt, muß darum auch, wie Schumann sie an seinem Brahms voraussah: neue Bahnen wandeln.

In Hamburg, der freien deutschen Reichsstadt, hat Johannes Brahms seine Heimat. Der Ungunst und dem Druck äußerer hemmender Verhältnisse zum Trotz keimte dort seine künstlerische Größe empor. Sein Vater, Johann Brahms, war dem Zeugniß des Sohns zufolge, ein trefflicher, auf allen Orchesterinstrumenten geübter Musiker, der in Concerten, Theatern rc. seine Beschäftigung fand. Er und seine Gattin, Christiane geb. Nissen, waren vorzügliche Menschen von schönster Herzens-, wenn auch nicht tieferer Geistesbildung. Nach dem Tod seiner ersten Frau (1866) schloß er ein zweites Ehebündniß mit einer Wittwe, die ihn, der 1872 starb, noch überlebt. Von den drei Kindern, die ihm in erster Ehe geboren wurden, trat Johannes als das älteste am 7. Mai 1833 in's Leben ein. Die beiden jüngeren, ein Sohn Namens Fritz (geb. den 26. März 1835) und eine Tochter, leben noch in ihrer Vaterstadt; die Letztere verheirathet, der Erstere als ein tüchtiger Künstler, der sich, von Eduard Marxsen, dem berühmten Lehrer des älteren Bruders, gebildet, in Concerten vielfältig als ausgezeichneter Pianist bewährt hat und auch als Lehrer eines verbreiteten Rufes genießt.

Ueber den Studiengang von Johannes empfingen wir von

der Hand seines Meisters Marxsen*) — desselben, dessen Verdienste um Brahms Schumann bereits rühmend hervorhebt — eingehende briefliche Mittheilungen. Laut denselben wurde der zehnjährige Knabe, der zur Zeit eine Bürgerschule besuchte, im Jahre 1843 von seinem damaligen Clavierlehrer Cassel — einem Schüler Marxsen's — zu diesem gebracht, mit der Bitte ihn zu prüfen und, falls er musikalische Anlagen vorfände, die weitere Unterweisung desselben zu übernehmen. Er spielte ihm einige Etüden aus dem ersten Heft von Cramer „sehr wacker" vor. Gleichwol wies Marxsen die Uebernahme des Unterrichts mit dem Bedeuten zurück, daß derselbe ja in den besten Händen sei und eine Fortsetzung in begonnener Weise für jetzt noch völlig ausreiche. Erst als wenige Monate später der Vater von Johannes in seinem und des Lehrers Namen die Bitte wiederholte, ließ er sich bereit finden, dem Knaben allwöchentlich eine Stunde zu widmen, unter der Bedingung, daß der Unterricht bei Cassel daneben ruhig fortdauere. Dies geschah; doch kaum nach Jahresfrist ersuchte Letzterer Marxsen dringend, fortan die Führung seines Schülers allein auf sich zu nehmen, da derselbe so schnell vorwärts schreite, daß er sich nicht getraue, ihm irgend welche Bemerkung zu machen. In der That ließen sich bedeutende Fortschritte gewahren; nur erschienen sie mehr als das Resultat von großem Fleiß und emsigem Eifer, als daß sie ein ungewöhnliches Talent verriethen. Von nun an nahm Marxsen denn die Ausbildung des Knaben völlig in seine Hand. Er that dies um so bereitwilliger, als die Eltern dieselbe nicht aus eigner Kraft nach Wunsch zu fördern vermochten, ihm auch überdies sein Schüler selbst schon lieb geworden war. „Das

*) Marxsen ist ein Schüler des Ritter von Seyfried und Carl Maria von Bocklet in Wien.

Studium im praktischen Spiel," äußert er sich selber wörtlich, „ging vortrefflich und es trat immer mehr Talent zu Tage. Wie ich aber später auch mit dem Compositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Ueberzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig=tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden, um dereinst für die Kunst einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das Hohe, Wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige und zwar durch die That selbst."

Im seinem vierzehnten Jahre ließ sich der Knabe in einem eigenen Concert zum ersten Mal vor den Musikfreunden seiner Vaterstadt öffentlich hören. Das Programm brachte außer Bach, Beethoven und Mendelssohn auch eine Nummer eigener Composition: Variationen über ein Volkslied, deren eine aus einem höchst gelungen ausgeführten Canon bestand. Weiterhin folgten noch einige Concerte, auch unterstützte er zuweilen andere Concertgeber durch Solovortrage oder Begleitung zu Gesang, und die Presse besprach seine Erstlingsleistungen in sehr anerkennender Weise. Nichtsdestoweniger hielt sein Meister ihn während seiner letzten zwei Studienjahre, bevor er Hamburg verließ, vom öffentlichen Auftreten fern, damit er um so ungestörter seine künstlerische Ausrüstung vollende.

Im Jahre 1835 endlich fühlte er sich für eine erste Kunstreise reif. Die nächste Veranlassung zu derselben gab die Bekanntschaft des ungarischen Violinvirtuosen Remenyi, der in Hamburg viel Glück machte; mit ihm einigte er sich zu einer Concertreise durch Norddeutschland. Das erste Ziel derselben

war Hannover. Hier lernte Brahms Joseph Joachim kennen, der sogleich lebhaftes Interesse für ihn faßte und jene freundschaftlichen Beziehungen mit ihm anknüpfte, die sich in steter Dauer und Steigerung bis auf diesen Tag erhalten haben. Er wurde auch dem kunstliebenden König von Hannover vorgestellt, der ihm seine Huld sofort zuwandte, ihn sogar oft in seinem Familiencirkel spielen ließ und ihn gern den kleinen Beethoven benannte.

Viel machte namentlich sein Auftreten in Celle von sich reden, wo das Künstlerduo sich wie in verschiedenen anderen hannoverschen Orten hören ließ. Während der Probe daselbst hatte Brahms sich mit einem so unzulänglichen Clavier begnügen müssen, daß ein Musikfreund ihm für den Concertabend seinen neuen Flügel zur Stelle zu schaffen versprach. Derselbe fand sich zur bestimmten Stunde denn auch richtig vor, stand aber um einen halben Ton zu tief und Remenyi weigerte sich, seine Geige darnach herabzustimmen. Da erbot sich Brahms ohne Weiteres, in der Anfangsnummer: Beethoven's C-moll-Sonate für Pianoforte und Violine, seinen Part nach Cis-moll zu transponiren und führte dieses Wagniß wirklich sofort ohne jede Vorbereitung, ja sogar ohne Noten zur Bewunderung Aller glücklich aus. Der junge Künstler selbst schätzte übrigens seine allseitig angestaunte Leistung so gering, daß er ihrer seinem Lehrer Marxsen gegenüber nur scherzhaft gedachte. Auch überraschte sie diesen Letzteren keineswegs, denn, sagt er: „Brahms war schon seit Jahren bei mir gewohnt gewesen, große Musikstücke prima vista in jegliche beliebige Tonart zu transponiren, um dadurch eine freie, unabhängige Technik zu gewinnen. Sein Gedächtniß ist so erstaunlich, daß es ihm gar nicht einfiel, auf Concertreisen Noten mitzunehmen. Beethoven und Bach nebst einer großen Anzahl der modernen Concertpiecen von Thalberg,

Liszt, Mendelssohn u. A. waren seinem Gedächtniß fest einverleibt, als er als zwanzigjähriger Jüngling seine erste Reise in die Welt antrat."

In Weimar konnte es nicht fehlen, daß Franz Liszt's klares Künstlerauge den Außergewöhnlichen erkannte und er ihn als solchen ehrte. Während seines mehrwöchentlichen Aufenthaltes daselbst wohnte er bei Liszt in der von ihm bewohnten „Altenburg", und der berühmte Meister fand eine besondere Freude daran, die Compositionen, welche Brahms im Manuscript mit sich führte, zu spielen und vorzuspielen. Von dem Es-moll-Scherzo (op. 4) wird sogar erzählt, daß Liszt dasselbe den bei ihm versammelten Gästen dreimal hintereinander zum Besten gab, und dem Componisten so eifriges Lob spendete, daß seine eigenen Schüler darob eifersüchtig wurden.

Nachdem er sich in Weimar von Remenyi getrennt, zog Brahms über Göttingen, wo damals Joachim lebte, weiter gen Düsseldorf zu Robert Schumann, dem er bereits durch Briefe bekannt geworden war. Als dieser Einsicht in seine Manuscriptwerke nahm und ihn spielen hörte, begrüßte er alsbald freudigen Herzens in ihm den ebenbürtigen Kunstgenossen. Kaum das erste Stück ließ er ihn zu Ende spielen, als er ihn schon mit dem Ausruf: „Das muß Clara hören!" unterbrach und seine Frau mit den Worten herbeirief: „Hier, liebe Clara, sollst du Musik hören, wie du sie noch nicht gehört hast!" — Leider machte eine mehrmonatliche Reise des Schumann'schen Künstlerpaars nach Holland dem Verkehr der beiden geistesverwandten Meister ein schnelles Ende; doch versäumte der ältere wenigstens nicht, dem jüngeren ein offenes Empfehlungsschreiben mit auf den Weg zu geben. In seinem Preise ward nach zehnjährigem Stillschweigen die einst so beredte Stimme Schumann's in der von ihm begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" (28. October

1853) noch einmal und zum letzten Male wieder laut und kündete in begeisterter Rede den Ruhm dessen, der nicht wie Andere uns „die Meisterschaft in stufenweiser Entfaltung bringe, sondern der Minerva gleich, vollkommen gepanzert dem Haupte des Kronion entsprang.“ „Und er ist gekommen,“ heißt es, „ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet (Eduard Marxsen in Altona) in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. — Er trug auch im Aeußeren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Claviere sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwol eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht — einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form — dann Sonaten für Violine und Clavier, Quartette für Saiteninstrumente, und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahin brausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte

ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter!"

Allgemeines Aufsehen erregte dieser Heroldruf Schumann's in der musikalischen Welt, und „es gab", schreibt uns Marxsen, „damals wol nur einen Menschen in der Welt, der davon nicht überrascht war, und dieser bin ich wol selbst. Ich wußte, was Brahms leistete, wie umfassend, gediegen seine Kenntnisse waren, welch hehres Talent ihm die gütige Vorsehung verliehen, und wie schön es im Aufblühen sich entfaltete. Aber Schumann's Anerkennung und Bewunderung war zugleich auch für mich eine große, große Freude; hatte ich doch dadurch die seltene Genugthuung, daß der Lehrer die rechten Pfade erkannt habe, um dem Talente seine Eigenthümlichkeit zu bewahren und es so zur Selbständigkeit heranzubilden."

Aller Augen richteten sich alsbald auf den so hoch Gepriesenen, neue, gewaltige, allerhöchste Thaten von seiner jungen Meisterschaft erwartend und begehrend. Als er nun im selben Winter noch vor Jahreswende nach Leipzig kam und in Brendel's Hause zuerst im Kreise seiner hiesigen Kunstgenossen debütirte, harrte seiner zwar ein verheißungsreicher Empfang, und Berlioz, der sich unter den Zuhörern befand, schloß ihn sogar stürmisch in seine Arme; als er aber vor die Oeffentlichkeit trat und im zweiten Abonnement=Quartett (am 17. December) im Gewandhaus seine C-dur-Sonate und sein Es-moll-Scherzo spielte, war der Erfolg trotz alledem ein getheilter. Nur durch eine Besprechung der „Neuen Zeitschrift für Musik" geht ein leiser Abglanz des Enthusiasmus, wie er aus Schumann's Worten ge-

sprochen. Hier anerkennt man bereitwillig das „Gewaltige, Hinreißende, den Schwung und die Reife" der vorgeführten Werke, die Wirksamkeit und Neuheit ihrer Modulationen, die imposante Schönheit der Gedanken, die reine Kunstgesinnung, die sich „trotz einiger Rauhheiten und Ecken in der äußeren, sehr selbständig erscheinenden Form" allenthalben kundgebe, und bewillkommnet den „dem Schumann'schen Genius verwandten Geist, der, auf seinen neuen Bahnen weitergehend, das werden wird, was Schumann vorausgesagt: eine epochemachende Erscheinung in der Kunstgeschichte."

Im Uebrigen stieß seine ausgeprägt eigenartige Künstlerschaft in der „Metropole der Musik" wol auf mannigfaltige Sympathien (man sehe z. B. den warm geschriebenen Artikel in Nr. 18 der Signale 1854!), aber auch auf noch ungleich vielfältigeren Widerstand. Das Erscheinen seiner ersten Werke für Piano und Gesang, die — dank dem Kunstsinn zweier Leipziger Verleger: Breitkopf & Härtel und Bartholf Senff — von hier aus in die Welt gingen, änderte an dieser Sachlage nichts: der Streit für und wider Brahms ward nur in weitere Kreise getragen. Es waren eben wundersame Gebilde, diese Erstlingsschöpfungen, so wundersam, daß die Meisten von denen, die sie neugierig zur Hand nahmen, sie kopfschüttelnd bei Seite legten, ohne mit ihnen fertig geworden zu sein. Ihrer Form nach so logisch und doch ihrem Inhalt nach so neu, in ihrer Ausführung so schwierig, in ihrem Geiste so schwer verständlich war ihre eigenste Natur schon einer weiten Verbreitung hinderlich. Eine kühne, gewaltige Sprache redet der junge Geist, wie sie an den Gewaltigsten, Beethoven, erinnert; während, namentlich in seinen langsamen Sonatensätzen, ein leises Traumleben, ein unendlich feines Gefühlsgewebe auf eine natürliche Wahlverwandtschaft mit Schumann hindeutet. Dabei ist von Re-

miniscenzen keine Rede (man müßte denn das Hauptthema des ersten Satzes der C-dur-Sonate, das an dasjenige der großen Beethoven'schen B-dur, op. 106, anklingt, durchaus dafür nehmen wollen!); wir schauen bereits einer ausgebildeten Individualität ins Angesicht. Nur gering ist die Zahl der Meister, die ein ähnliches opus 1 aufzuweisen haben. Nur etwa Beethoven in seinen Trios, Schubert in seinem Erlkönig, Mendelssohn in seinen Quartetten, Berlioz in seiner Vehmrichter-Ouvertüre, Franz in seinem ersten Liederheft haben in diesen ihren Erstlingen schon ihre Eigenart zu so charakteristischem Ausdruck gebracht. Dieses früheste edirte Werk von Brahms — die erwähnte C-dur-Sonate — gehört zugleich zu dem wildesten, stürmischsten, was wir von ihm besitzen. Noch ungebändigt fließt hier der Strom dämonischer Leidenschaft, den er später in engere Grenzen zwingt; ein starkes, fast übermüthiges Kraftgefühl lodert allüberall hervor, eine stolze Freiheit der Gestaltung macht sich geltend, die die Form wie spielend beherrscht und sich in den verwickeltsten thematischen Verschlingungen und contrapunktischen Künsten gefällt, welche letztere jedoch nirgends um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, sondern durch ihre geistige Bedeutung erst einen höheren Werth empfangen. Die eigenthümliche Art, wie Brahms die alte contrapunktische Kunst der modernen Vollgriffigkeit verbindet, den doppelten Contrapunkten und Imitationen Füllstimmen hinzufügt, macht seine Instrumentaltechnik so schwierig und giebt ihr jenen wuchtigen Charakter, der zuweilen selbst an's Schwülstige streift und so häufigem Tadel begegnete. Wie schon Schumann seine Sonaten „verschleierte Symphonien" nennt, so wächst ihm, dessen Schreibart durchaus polyphon ist, die Vielstimmigkeit, gemäß eines drängenden, starken Inhalts, oft über den Rahmen des Claviersatzes hinaus. Das gewählte Mittel erweist sich nicht immer adäquat dem darin niedergelegten

Gefühls- und Gedankengehalt. Mancherlei technische Unmöglichkeiten, auch harmonische Härten, rauhe und gezwungene Tonverbindungen kommen zum Vorschein, manches Bizarre, Excentrische taucht auf, und nicht allerwärts erscheint die Schönheitslinie streng gewahrt. Es bleibt solcher Sturm und Drang eben das Wahrzeichen der Jugend, deren heißes Blut sich abkühlen muß, um zu dem schönen Ebenmaß in Empfindung und Darstellung, der Ruhe in der Bewegung zu gelangen, die allein der Preis eines starken Wollens und Ringens, einer vollendeten Reife sind.

Von noch gefaßterem Wesen und ernsterer Würde bezeugt sich die zweite, Clara Schumann gewidmete Sonate in Fis-moll (op 2). Sie ist von hoher Tiefe und Gewalt der Empfindung, breit und großartig angelegt. Interessant ist die thematische Einheit sämmtlicher Sätze, deren Einzelmotive alle einem Grundthema entnommen sind, das erst im letzten Satze zur vollen Durchführung und melodischen Ausgestaltung kommt. Es beschränkt ihm dies aber nirgends den gesanglichen Reichthum, und nur das aufmerksam lauschende Ohr vernimmt die geheime Verwandtschaft, die innerhalb der Fülle dieser Melodien waltet. Von heißen inneren Kämpfen, von einer reichen, schönen, wenn auch noch nicht zur vollen Abklärung gediehenen Innerlichkeit erzählt uns diese Musik. Wem freilich für die wortlose Poesie der Töne kein Verständniß gegeben ist, wer ihre symbolische Sprache nicht zu deuten weiß, thut wohl daran, diesen Sonaten, wie der Brahms'schen Muse überhaupt, fern zu bleiben! Mit bloßer Intelligenz kommt man ihr gegenüber nun einmal nicht aus; Dichtersinn aber ist auch heutigen Tages keine allverbreitete Gabe.

Eine dichterische Interpretation verlangt insbesondere auch das Andante der dritten Sonate in F-moll, op. 5. Es bekennt sich offen zum Genre der Programmmusik und trägt ein poeti-

sches Motto an der Stirn; aber auch wol ohne dasselbe würden wir einen der schönsten Liebesgesänge erkennen, wie sie je in Tönen laut geworden. In dem als „Rückblick“ bezeichneten Intermezzo hat es sein schönes, nur dunkler, tragischer gefärbtes Gegenstück. Das sind die Höhepunkte des Werks, das als Ganzes gleichwol hinter der Fis-moll-Sonate zurückstehen muß. Als echt Brahms'sche Züge fallen uns schon hier der lange doppelte Orgelpunkt in der Coda des Andante, das unbestimmte Schweben zwischen Dur und Moll, die häufige Folge von Dreiklängen auf.

Leider sind diese herrlichen Sonatendichtungen, obschon sie seit bereits zwei Jahrzehnten das Eigenthum der Musikwelt geworden, fast ganz unbekannt. Ihre aristokratische Natur, die sie mit den meisten Erzeugnissen ihres Schöpfers theilen, giebt ihnen mehr inmitten exclusiver Künstlerkreise als im großen Publicum das Heimatrecht. Dennoch gehören sie zu den Zierden unserer Clavierliteratur und neben den Sonaten Schumann's gebührt ihnen eine bleibende Stelle.

Nicht glücklicher ist es den übrigen Compositionen ergangen, die im selben Jahr (1854) aus Brahms' stillem Arbeitszimmer heraus an die Oeffentlichkeit traten. Seinem Claviertrio op. 8 hat sich wol nur zu wenigen Malen der Concertsaal aufgethan und von den Liederheften op. 3, 6 und 7 scheint nur der erste Gesang „Liebestreu“ standhaft der Vergessenheit zu trotzen. Zu ihm (eigentlich einem von einer Stimme vorgetragenen Zwiegesang) greifen unsere besseren Sängerinnen neuerdings mit immer wachsender Vorliebe zurück, nicht ohne sich dadurch eine wahrhaft ergreifende Wirkung zu sichern. In wundervoller Weise wird dem Componisten der dichterische Gehalt hier musikalisch flüssig; die Verklärung des Wortes im Ton vollzieht sich in unbeschreiblicher Schöne. Trotz der Verschiedenheit des Einzelwesens dieser Lieder

haben sie übrigens alle einen Strom edler inniger Melodie gemein: ja so absolut musikalisch verfährt der Tonsetzer in der melodischen Ausdrucksweise, daß ihm die Kritik (in op. 6) sogar einige Verstöße gegen die richtige Declamation nachweisen konnte.

Der technischen Ausführung bieten all' diese ersten Gesänge keinerlei Schwierigkeiten; sie geben sich ihrem Charakter gemäß ungleich einfacher als die besprochenen Pianofortewerke. Die meist beibehaltene Structur der Liedform läßt nicht wie bei jenen complicirte contrapunktische Combinationen zu, ob sich der Contrapunktist auch hier nicht verleugnet, wie ja die erwähnte „Liebestreu" beispielsweise canonisch gehalten ist. Schwerer ist den Liedern von ihrer geistigen Seite her beizukommen; sie erfordern feinfühlige Sänger und Begleiter: ein Duett, das sich leider nicht allzu häufig findet.

Wie sie, im Ganzen mehr für den Haus- als Concertgebrauch geeignet, stellen sich die Variationen und Clavierballaden op. 9 und 10 dar. Die Ersteren — über ein Thema von Schumann (Albumblatt aus op 99) geschrieben und dessen Gattin gewidmet — geben der Trauer um den geliebten Meister, der damals hoffnungslos in Endenich weilte, Ausdruck. Sie feiern ihn in einem rührenden, düstertönigen Klagegesang, der selbstverständlich mehr zu stillem Genusse als zu lauter Wiedergabe auffordert. Ebenso wollen die schwermuthsvollen, fein tonmalerischen Balladen mehr für sich als für andere gespielt sein; ihr zarter geistiger Duft verflüchtigt sich allzu leicht im Concertsaal, der greifbarere Gestalten und Rhythmen fordert.

Nach Veröffentlichung dieser letzten Balladendichtungen, die der der vorhergehenden Werke erst zwei Jahre später (1856) folgte, versank Brahms in ein tiefes Schweigen. In musikalischen Blättern und Catalogen gab es viele Jahre hindurch kein neues Werk von ihm zu verzeichnen, denn das einzige, was

er inzwischen (1858) veröffentlichte — ein Heft „Kinderlieder, den Kindern Robert und Clara Schumann's gewidmet" — nannte nicht einmal seinen Namen. Erst als 1861 endlich eine Reihe neuer Schöpfungen an's Licht kam, war von ihm als Componist wieder die Rede. Mittlerweile hatte er seit Anfang 1854 längere Zeit in Hannover gelebt. Es folgten Concertreisen bald mit Joachim, bald mit Stockhausen in Hamburg, am Rhein und anderwärts. Wiederholt besuchte er in der Heilanstalt zu Endenich bei Bonn Robert Schumann, dessen verhängnißvolle Krankheit ihn tief erschütterte. Erst als sich ergab, daß diese Besuche stets eine gesteigerte Aufgeregtheit des unglücklichen Meisters zur Folge hatten, stellte er dieselben ein. Im Jahre 1858 bekleidete er in Detmold die Stellung eines Dirigenten der Hofconcerte und des Gesangvereins, an dem der Fürst selbst thätigen Antheil nahm. Doch gelang es trotz aller Bemühungen nicht, ihn dauernd daselbst zu fesseln. Während der nächsten Jahre nahm er nirgends einen festen Wohnsitz; nur zweimal hielt er sich einige Sommermonate hindurch in seiner Vaterstadt auf. Im Uebrigen führte er nach Künstlerart, vielfach concertirend, ein ruheloses Wanderleben, das ihm den Vortheil der persönlichen Bekanntschaft mit den besten Künstlern der Jetztzeit vermittelte. Besondere Sympathien fand er, dank Kirchner's ihm bahnbrechenden Bestrebungen, in der Schweiz; noch entschiedenere in Wien, wo er im Jahre 1862 zuerst eintraf. Als Interpret der Werke Bach's, Beethoven's und namentlich Schumann's am Clavier, gewann er sich sofort die Gunst des Publicums und der Kunstgenossen. Ein Wiener Correspondent der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (Jan. 1863) behauptet sogar: „Wir haben Schumann's Compositionen nie so geistvoll, innig, mit solch' überzeugender Wahrheit vortragen hören als von Brahms," und gelegentlich des

zweiten der mit wachsendem Erfolg von ihm veranstalteten Concerte bemerkt derselbe, daß Brahms nicht nur Compositionen von Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, sowie seine eigene F-moll-Sonate auswendig spielte, sondern auch, da er die Sachen sämmtlich nicht zur Hand hatte, alle aus dem Gedächtniß geübt habe. (Darunter Bach's chromatische Phantasie und Schumann's Concert sans Orchestre.) „Die geistige Beseelung seiner Vorträge," heißt es an dieser Stelle, „ist unbeschreiblich; sie thut sich in dem edlen, echt poetischen Grundton des Ganzen wie in der Fülle von Details kund, die, so ungesucht sie sind, von zwanzig Virtuosen kaum Einem einfallen."

In der That hat Brahms, obwol einer der ersten Clavierspieler unserer Zeit, wenig vom eigentlichen Virtuosen. Dazu ist seine Vortragsweise, ebenso wie sein Schaffen, viel zu innerlich geartet. Ihm gilt das Clavierspiel eben nicht als Selbstzweck, sondern lediglich als Mittel zum Zweck. Seine Darstellung ist inspirirt, höchst energisch, voll Größe und Wärme der Auffassung, unbeschadet einer classischen Ruhe. Dabei charakterisirt sie eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Tongebung und vollendete Klarheit. Seines seltenen, einen großen Theil der gesammten Clavierliteratur umfassenden Gedächtnisses gedachten wir schon, und ist dies in der That um so bewundernswerther, als — was bei den Pianisten gewöhnlichen Schlags nicht in Betracht kommt — seine Geisteskraft durch eine umfangreiche schöpferische Thätigkeit absorbirt wird. Wie er selbst in der Regel ohne Noten spielt, pflegte er auch Stockhausen, mit dem er vielfach concertirte, stets auswendig zu begleiten, was um so schwieriger war, als dieser seiner Stimme wegen so oft zum Transponiren seine Zuflucht nehmen mußte. Brahms gab alsdann nur auf einem kleinen Zettel die Notiz, welche Tonart zu substituiren sei und Stockhausen war sicher, die festeste Stütze an ihm zu haben.

Namentlich für die Popularisirung seiner eigenen Schöpfungen ist seine Verdolmetschung von unberechenbarem Vortheil. Jede Schwierigkeit des Verständnisses scheint da überwunden, und von seiner sicheren Hand gedeutet, löst sich, was uns zuvor ein Geheimniß dünkte. Seinen Leistungen als Componist widerfuhr in Wien denn auch eine gerechtere Würdigung als anderwärts. Den Clavierquartetten, Serenaden und Variationen, die er zu Gehör brachte, ward eine wenn auch nicht enthusiastische, so doch ehrende Aufnahme zu Theil.

Wie es gekommen, daß er, der Norddeutsche, zu ernstester Anschauung des Lebens und der Kunst Geneigte, gerade unter den leichtlebigen Wienern, denen doch die ihm verwandte Kunstnatur Schumann's gar lang ein Geheimniß geblieben war, so schnell Boden faßte, das darf uns um so mehr Wunder nehmen, wenn wir einen vergleichenden Blick auf die Auslassungen der norddeutschen, beispielsweise der Leipziger Presse jener Zeit werfen. Nachdem Brahms am 27. Januar 1859 im Gewandhaus zu Leipzig sein damals noch ungedrucktes Clavierconcert in D-moll vorgetragen hatte — ein Werk, das die Unbefangenen unter den Musikkundigen, denen es vertraut geworden, heute dem Besten seines Genres und den bedeutendsten Kunsterscheinungen überhaupt beizählen — da bezeichnete ein Referent der „Signale" (derselben Fachzeitung, die wenige Jahre zuvor ein so feines Verständniß für Brahms' Eigenthümlichkeit an den Tag gelegt) dasselbe als ein „zu Grabe getragenes" Product von „wahrhaft trostloser Oede und Dürre." Die Gedanken dünken den Betreffenden bloß schemenhaft, nur hin und wieder von hectischer Röthe angehaucht; von organischer Entwicklung, logischem Fortspinnen, meint er, ist selten die Rede, ihm ist das Ganze „ein dreiviertelstundenlanges Würgen und Wühlen, eine ungegohrene Masse mit einem Dessert von schreiendsten Dissonanzen und

mißlautendsten Klängen." Selbst das von Schumann begründete Organ (N. Zeitschrift f. Musik) das „gegen die wenig achtbare Weise der Beurtheilung" des in Frage stehenden Werkes „Protest einlegt", betont, wenn schon es seinem dichterischen Gehalt Gerechtigkeit angedeihen läßt, „die Mängel der äußeren Erscheinung."

Erst drei Jahre später erstand Brahms in derselben Zeitschrift (1862, Nr. 12—16) ein beredter Anwalt: Dr. A. Schubring in Dessau (unter der Ciffre DAS), der dem geschmähten Concert zu der gebührenden Schätzung verhalf.*) Sämmtliche der bis dahin veröffentlichten Compositionen von Brahms (bis op. 18) einer eingehenden Besprechung unterziehend und das große und vielseitige Genie ihres Urhebers an ihnen darthuend, vindicirt er diesem eine Göthe'sche Kunstnatur, eine zur vollkommenen Ebenbürtigkeit mit Bach, Beethoven und Schumann heranreifende Bedeutung — ein Ausspruch, der, so mannigfaltiger Gegnerschaft er noch heutigen Tages begegnen dürfte, an prophetischer Kühnheit noch um vieles dadurch gewinnt, daß er vor bereits **zwölf Jahren** gethan wurde. Damals, wo die Gemeinde der Gläubigen, die auf die Erfüllung der Schumann'schen Verheißung durch den jungen Hamburger Meister zuversichtlich hoffte, nur wenige Glieder zählte, wo dagegen der Unglaube und Widerspruch sich ihm gegenüber allenthalben breit machten, war Muth von Nöthen, um ein solches Wort auszusprechen, das erst vom Laufe der Zeit und der heranwachsenden Erkenntniß seine Sanction empfangen konnte. Ist man doch selbst in unseren, in der Würdigung dieser eigenthümlichen Individualität um vieles fortgeschrittenen Tagen im Allgemeinen noch keineswegs darüber einig, ob man in ihr ein Gestirn erster oder zweiter oder noch minderer Größe zu erblicken hat.

*) Diese Artikel wurden später (1868) in der Allgem. Musikal. Zeitung fortgesetzt.

Betrachten wir die Werke, welche Brahms, wie erwähnt, nach jahrelanger Pause endlich (von 1861 an) wieder der Oeffentlichkeit übergab, so wird uns die völlig veränderte Physiognomie derselben im Vergleich mit seinen Erstlingscompositionen sofort augenfällig. Die Wolken- und Nebelbilder, die die letzten derselben, zumal seine Balladen erfüllen, sind verstoben, die grausen Nachtgesichte sind heitern Lichtgestalten gewichen. Dem Hang zu grüblerischer Träumerei, wie dem Bann dämonischer Leidenschaft hat er, so scheint es, sich kräftig entrungen: es ist Friede und ruhige Klarheit über ihn gekommen. Abseits vom romantischen Land, darin er bisher seine schönsten Blumen und Früchte gepflückt, leitet nun sein Weg hinüber nach classischen Gefilden, und während er bislang, nicht in äußerer Nachahmung, sondern in innerer Seelenverwandtschaft und unbeschadet seiner Eigenthümlichkeit, Schumann'sche Bahnen gewandelt, hat er die jahrelange Zurückgezogenheit benutzt, um von neuem bei dem erhabensten unserer Tongeister: Beethoven, und dessen großen Vorgängern in die Schule zu gehen. Neben Beethoven'schen und Schumann'schen Zügen, wie sie sich schon in seinen frühesten Erzeugnissen finden, tauchen jetzt in seinen Serenaden für Orchester (op. 11 und 16) vereinzelte Spuren auf, die an Haydn und Mozart gemahnen. Eine classische, sonnig milde Atmosphäre herrscht in jenen Werken und dem Sextett op. 18 (1862), dem lieblichsten und harmonischsten, was er bisher hervorgebracht. In glücklicher Charakteristik weiß er in seinen „Volkskinderliedern" und den „Liedern und Romanzen", op. 14, wiederum den schlichten Volkston zu treffen, und seine „Marienlieder", op. 22, — unter denen Nr. 2, „Maria's Kirchgang" durch ganz geniale Textbehandlung hervorleuchtet — bezeugen, wie sehr ihm auch der Kunstausdruck der altdeutschen Schule, die religiöse Weise Eccard's und Prätorius' geläufig. Der

junge Meister sitzt fest in allen Sätteln, er tummelt seinen Pegasus mit starker Hand und läßt sich von ihm nach jedem beliebigen Ziele tragen. Seine Eigenart bleibt dabei treu gewahrt; was er giebt ist die Frucht eines selbständigen Geistes, der es verschmäht, sich auf breitgetretenen Gleisen zu bewegen. Gesättigt von allem Guten und Großen, was die Vorzeit seiner Kunst überlieferte, zieht er, auf sicherem Fundament zur Selbstentwicklung und Läuterung gelangend, ohne Anschluß an eine der bestehenden Richtungen, frei auf sich selber fußend, seine eigene Straße weiter.

Zu seiner vollen Größe richtet sich Brahms in dem erwähnten Clavierconcert op. 15 auf, einer Größe, die auch durch seine späteren Thaten nicht um vieles überschritten worden ist. Es steht in schroffem Gegensatze zu den Werken, die seine nächste Umgebung bilden; neben den heiteren idyllischen Charakteren der Serenaden und des Sextetts erhebt es sich als eine düstere Riesengestalt, ein Gemälde voll dämonisch entfesselter Leidenschaft und verzweifelten Kampfes um Sein und Nichtsein, um Leben und Tod. In wilden Schmerzensrufen macht sich die gequälte Seele Luft; graus und schauerlich tönt ihr Gesang, rührend, wie unter der Last heimlicher Thränen zusammenbrechend, hinwiederum ihre leise Klage. Erst im zweiten Satze waltet Friede und selige Ruhe: Benedictus qui venit in nomine Domini lautet seine Ueberschrift in der Originalpartitur. Es ist auch eine Art Kirchenscene voll Andacht und frommer Weihe. Als der am populärsten gehaltene Theil tritt das Rondo Finale hervor, das sich gegen das Ende hin zu wahrhaft dithyrambischem Schwunge steigert und das Ganze in erhabenster Weise abschließt.

Man hat das Concert eine neunte Symphonie mit Clavier genannt, und in der That legen die Aehnlichkeit der Stimmung

und Situation, die riesigen Verhältnisse der Anlage (im ersten Satz) einen Vergleich beider Werke nahe. In colossaleren Dimensionen als dies Brahms'sche Maestoso ward noch kein anderer Concertsatz auferbaut. Statt der üblichen zwei Hauptthemen kommen deren fünf darin zur Verarbeitung. Die ganze originelle Tondichtung macht mehr einen symphonischen als concertmäßigen Eindruck und darf demzufolge mit Recht als „Symphonieconcert" bezeichnet werden. Clavier und Orchester treten als gleichberechtigte Mächte auf, deren jede ihre vollen Streitkräfte ins Feld führt; wetteifernd lösen sie einander ab, ohne daß das eine herrschend, das andere gebunden erschien, um sich dann wieder zu erhöhter Wirkung zu vereinigen. Da ist nirgends Phrase und Figurenwerk, nirgends Aeußerliches — Alles ist von Innen heraus geboren. Auf brillante Passageneffecte, wie sie die Concerte Weber's und Mendelssohn's so dankbar machen, nicht minder auf gefällige, leicht sich einprägende Motive muß freilich verzichten, wer sich diesem ernsten Kunstwerk befreunden will, und nicht ohne innere Arbeit vermag er ihm beizukommen. Die rhapsodische Art, wie der Componist namentlich im ersten Satz absetzt und wieder anhebt, ruhelos weiterhastet, uns kaum einen Moment der Rast und Sammlung an freundlicheren Bildern gewährend, machen dem Hörer das Nachkommen so schwer — das Urtheil des Uebelwollenden um so leichter und schneller fertig. Erst bei genauerer Bekanntschaft sind wir im Stande, all die zahllosen Schönheiten zu fassen, und der zuerst empfangene, fast überwältigend imponirende Eindruck klärt und befestigt sich.

Die Schwierigkeit ihres Verständnisses in Verbindung mit der nicht geringeren der Wiedergabe der Clavierpartie, die einen ganzen Künstler fordert, mag es veranlaßt haben, daß die großartige Tonschöpfung, obwol sie bereits ihre vollen sechszehn

Jahre zählt, der musikalischen Welt im weiteren Sinne noch so gut wie unbekannt ist und als ein so äußerst seltener Gast in unseren Concertprogrammen begrüßt wird. Es sind dabei keine leichten Lorbeeren zu pflücken; wer es unternimmt, dieselbe vorzuführen, darf den Kampf mit den gleichen Vorurtheilen nicht scheuen, wie sie fast jeder künstlerischen Großthat gegenüber ihre mißtönende Stimme erheben. Um so höher ist darum das Verdienst Frau Clara Schumann's anzuschlagen, daß sie ihre Autorität für das Werk ihres Freundes einsetzte und demselben wo es durch sie zum Vortrag kam, zum mindesten einen Achtungserfolg erzwang. Auch Kirchner hat es wiederholt in der Schweiz, Leschetizky in Petersburg, Tanejeff — ein Schüler Nicolaus Rubinstein's — in Moskau, Mary Krebs in London mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Vielleicht daß ihr Beispiel bald Andere zur Nacheiferung begeistert; dann, wird ihm der Weg zum Herzen unserer besseren Musikfreunde sicher nicht dauernd verschlossen und diesen Letzteren ein Genuß nicht länger vorenthalten bleiben, wie ihn nur die königlichen Spenden des Genius gewähren!

Wenn Wien, wie bemerkt, der Ruhm gehört, Brahms früher als andere Orte — Hannover und verschiedene Schweizer Städte etwa hiervon ausgenommen — erkannt und anerkannt zu haben, so bewies ihm der Künstler selber seinen Dank dafür, indem er es fortan zu seinem Aufenthalt erwählte. Im Jahre 1863 an Stegmayer's Stelle zum Chormeister der Singacademie berufen, trat er sogar in eine amtliche Thätigkeit ein; legte dieselbe jedoch, obgleich man ihn für drei weitere Jahre zu gewinnen wünschte, schon nach Verlauf einer Saison zu Gunsten Dessof's wieder nieder. Nichtsdestoweniger blieb er der alten Donaustadt, die von jeher auf die Tonkünstler eine lebendige Anziehungskraft ausübte, getreu, dauernd in ihre heiteren Kreise

gebannt und sich immer mehr in das ihm von Natur fremde Element hineinlebend. Nur die Sommermonate pflegte er meist mit Clara Schumann gemeinsam in Baden-Baden zu verbringen, und seine idyllische Wohnung in Lichtenthal hat manch' bedeutendes Werk entstehen und vollenden sehen. Zeitweilig ward concertirt und gereist; im Uebrigen widmete er sich frei und ungebunden seinem schöpferischen Beruf. In raschem Aufeinander veröffentlichte der mit einer seltenen Productionskraft Begabte nun Werk um Werk. Darunter kein einziges unbedeutendes; denn jedem, auch dem kleinsten Lied, was er schreibt, ist der Stempel seiner Originalität und Meisterschaft aufgeprägt.

Unter dem im Jahre 1863 Herausgegebenen ragen an erster Stelle die beiden Clavierquartette in G-moll und A-dur, op. 25 und 26, hervor: ein Zwillingspaar gemalter Art, ob auch verschieden an Geist und Angesicht. Das Letzte einem hellen Frühlingstag vergleichbar, das Andere mehr einer düstern Herbststimmung voll Sturm und Wetterschauer und voll ernster Mahnung zur Einkehr in sich selbst. Sollen wir die zwei an einander messen, so reichen wir unserntheils dem in G-moll den Preis, Beide aber rechnen wir unbedenklich zu unsern werthvollsten Besitzthümern im Bereich der Kammermusik.

Perlen der Clavierliteratur hinwiederum gab er uns in den zwei- und vierhändigen Variationen, op. 24 und 23, die um dieselbe Zeit (1862 und 1863) entstanden. Die ersten, über ein Thema von Händel geschriebenen (25 an der Zahl, ohne die abschließende Fuge) werden von Wiener Stimmen geradezu das „chef d'oeuvre der Claviercompositionen Brahms' und der Gegenwart überhaupt" genannt. Der Reichthum an veränderter Kraft, die Phantasiefülle, die das Eine in immer neuem Lichte betrachtet und darstellt, eine unendliche Mannigfaltigkeit von Figuren, Bildern und Ideen aus dem schlichten

Thema hervorzaubert, setzt uns in Staunen, so oft wir uns dem vielbewunderten Werk gegenüber sehen. Für dessen Bekanntwerden hat, so wenig es sich eigentlich seiner weiten Ausdehnung halber für den Concertvortrag eignet, sich namentlich Hans von Bülow verdient gemacht. Der feine, geistvolle Charakter dieser Musik mußte den scharfsinnigsten unserer gegenwärtigen Pianisten — der überdies Brahms auch persönlich befreundet ist, ebenso wie der früh verstorbene Tausig es war — zur Wiedergabe reizen.

Mehr der innersten Seele des Componisten ist jenes op. 23 entflossen. Neben seinem ausgebreiteten Wissen und Können hat hier auch sein Herz lebendigen Antheil genommen: es ist eine Huldigung, die er dem Andenken Schumann's darbringt. Variationen über ein Thema von Robert Schumann, dessen Tochter Julie gewidmet, nennt es sich einfach. Es wirkt schon für sich durch seine Erscheinung, durch seine Innigkeit und Kunstschöne; erhöht aber wird seine Wirkung erheblich für den, der da weiß, daß Brahms hier eben jenes selbe Thema zu Grunde legte, das Schumann während des Ausbruchs seiner Krankheit beschäftigte und von dem er wähnte, es sei ihm von Schubert und Mendelssohn aus dem Jenseits gesandt worden. Man muß das wissen, um die Blumen alle deuten zu können, die er zusammenschlingt zum Kranze für den Unvergeßlichen. Es sind allenthalben zarte, sinnige Bezüge; alle Stimmungen des Schmerzes tönen darin aus, von den sanften Aeußerungen der Wehmuth bis zum herben Klagelaut; aber auch der „Trost in Thränen" fehlt nicht und als er dem Freunde im Trauermarsch gleichsam das letzte Geleit gegeben, schließt er versöhnt wie im Hinblick darauf, daß er nun droben im Licht wandle.

Wie Schumann liebt es auch Brahms, Allerlei in seine Tonbilder hineinzugeheimnissen; es ist viel mehr Poesie in dieser

„absoluten Musik“ als man sich träumen läßt. Freilich liegt sie nicht handgreiflich oben auf — bei Brahms liegt Alles, zumal das Beste, in der Tiefe. Sein scharfer Kunstverstand, seine immer rege Selbstkritik behüten ihn, den von Natur zur Schwärmerei Geneigten, jedoch vor dem Ueberhandnehmen überschwänglicher Stimmungen gleicherweise wie andrerseits vor den rückhaltlosen Ausbrüchen der vollen Glut seines Empfindens. Nur jeweilig erinnert eine verschwimmende mondscheinartige Gestalt, ein zuckender Blitz, eine jäh aufleuchtende Flamme an eine frühere Periode, wo der Künstler die elementaren Kräfte noch nicht unter die Botmäßigkeit seines starken Willens gezwungen; dann verräth sich das heimliche, nur mühsam gebändigte Feuer einer Natur, deren Maß und Beschränkung der oberflächliche Blick gern für eine bequeme Mitgabe hält, welche die Vorsehung jener gleich von Haus aus mit auf den Weg gegeben. Es ist auch eine gewisse Scheu in Brahms, von seinen eigensten Geheimnissen zu reden; er zieht einen Schleier vor das Allerheiligste seiner Seele. So begnügt er sich namentlich in seinen Liedern oft mit bloßen Andeutungen, mit nur halb Ausgesprochenem; hier muß jenes dichterische Verständniß, das der Componist fordert, ergänzend eintreten, um den Genuß zu einem wahrhaften und vollkommenen zu machen.

Gleichzeitig ist Brahms indessen auch eine große Bestimmtheit und Energie der Ausdrucksweise eigen. Als Kind der modernen Reflexionsbildung besitzt er in hohem Grade die Fähigkeit des Charakterisirens, wenn das charakteristische Element bei ihm auch zumeist dem Fundament der musikalischen Entwicklung eingefügt erscheint und sich als Regel die Tendenz einer ebenmäßig fortfließenden Melodik geltend macht. Manieren, wie wir sie an Spohr, Mendelssohn, Chopin u. A. beobachten, lassen sich bei ihm nicht nachweisen; doch hat auch er seinen beson=

deren Stil. Allem, was er schreibt, ist bei aller individuellen Verschiedenheit untereinander ein gewisser Gesammtcharakter aufgeprägt, eine nur ihm eigenthümliche Physiognomie, die es von den Werken aller andern Tonsetzer deutlich unterscheidet. Sehr bemerkenswerth ist bei Brahms die Kunst der Themenbildung. Ohne allen phrasenhaften Schmuck, nur vermittelst weniger Noten versetzen seine Themen den Empfänglichen alsbald in die entsprechende Stimmung; jeder Ton darin ist melodisch und rhythmisch wichtig und für den Charakter des Ganzen wesentlich. Wie er dann seinen Gedanken bis ins Einzelnste nachgeht, sie zerlegt und ausgestaltet, von allen Seiten beleuchtet, jede ihrer verborgensten Tiefen zu Tage fördernd, verräth er so recht das Wesen des echt deutschen Meisters, der in das Innerste der Dinge dringt und sich nicht zufrieden giebt, bis es ihm gelungen, erschöpfend das darzulegen, worein er sich mit liebevollem Sinn versenkte. Mit der ihm charakteristischen Weise, direct und ohne Umschweif auf sein Ziel loszugehen, hängt auch die rasche Art seiner Modulation zusammen. Ehe man sich's versieht, ist er mit einem Mal in der entferntesten Tonart angelangt und ebenso plötzlich sehen wir ihn wieder im alten Gleise, um bald darauf wieder nach einem neuen ungeahnten Seitenwege auszuweichen. Indem er jeden leitereigenen Accord beliebig als tonischen auffaßt und umgekehrt, eröffnet sich ihm eine unendliche Fülle von modulatorischen Wendungen. Die conventionellen Uebergänge und Brücken meidet er; des Trugschlusses bedient er sich gern und häufig. Die Neigung zur Ausweichung nach der Unterdominant, sowie seine Vorliebe für Diatonik und leitereigene Dreiklangsverbindungen giebt seiner Harmonik den ihr eigenartigen ernsten, oft herben und strengen Zug, der sie für das Kirchliche so vorzugsweise geeignet macht. Auch die alten Kirchentonarten werden des öfteren von ihm angewandt Von

der in unseren Tagen dominirenden Chromatik und Enharmonik macht er hingegen nur sparsamen Gebrauch, um da, wo er sie einführt, um so gesteigertere Wirkungen hervorzubringen. Seine Rhythmik ist piquant, charakteristisch und sprechend, oft nicht wenig complicirt. Zusammengesetzte Tactarten, besonders $^6/_4$ oder $^9/_4$, kommen vielfach bei ihm vor; auch häufiger Rhythmenwechsel, wie z. B. im Andante seiner F-moll-Sonate $^2/_4$, $^4/_{16}$, $^3/_8$, $^4/_{16}$, $^3/_8$, $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$ einander ablösen. Einem seiner Lieder (Agnes, op. 59, Nr. 5) steht sogar $^3/_4$ $^2/_4$ Tact gleich vorgezeichnet; beide Tactarten wechseln darin fortwährend alle zwei, drei oder vier Tacte mit einander ab.

In der Instrumentirung verschmäht Brahms nicht die Errungenschaften der Gegenwart, wiewol ihn auch hier eine gewisse Mäßigung kennzeichnet, die er sich mit der Zeit seiner Reife gewonnen. Nicht als ob er sich jenes Gelübde der Armuth und Entsagung auferlegte, darin Manche die Beglaubigung des echten Künstlerthums allein finden wollen: daß er im Gegentheil auch die Massen um sich zu sammeln und zur Entfaltung aller ihrer Kräfte anzufeuern versteht, haben uns ja seine großen Chor- und Orchesterwerke — das Requiem und Triumphlied vor allem — zur Genüge gelehrt. Aber auch das Colorit hat an der Innerlichkeit seiner Musik Antheil, die materielle Klangwirkung tritt in den Hintergrund. Das verhindert ihn nicht, auch ganz neue und originelle Klangcombinationen zu bringen; so beispielsweise in den von Hörnern und Harfe begleiteten Gesängen für Frauenchor op. 17, desgleichen in dem Trio op. 40, wo er Clavier und Geige das Horn als dritten im Bunde beigesellt.

Der Kammermusik hat Brahms von jeher liebevollste Pflege zugewandt. Außer dem ebenerwähnten Trio (1868) und den schon früher genannten Werken dieses Genres hat er uns

(1865) noch ein Clavierquintett op. 34, ein zweites Streichsextett in G-dur op. 36, eine Sonate für Pianoforte und Cello op. 38 (beide 1866) und (1873) zwei Streichquartette in C-moll und A-moll op. 51 geschenkt*). Die beiden letzteren, die ersten der Gattung, die der Componist geschrieben, beanspruchen einen bedeutsamen Rang unter ihres Gleichen, mag das eine auch, zumal in seinen ersten beiden Sätzen, im Gegensatz zu dem großartig pathetischen, erregteren Wesen des andern, eine mehr in sich gekehrte Weise zeigen. Wie ohnehin des öfteren bei Brahms, so fühlen wir uns auch hier zuweilen lebendig an den letzten Beethoven gemahnt. Daß sie in technischer Beziehung wahre Musterwerke sind, erwähnen wir gar nicht erst, so sehr versteht es sich bei Brahms von selbst. Schon der allerflüchtigste Blick zeigt ihn ja in allen formellen Dingen als den fertigen, sicheren Meister.

Als Krone der Brahms'schen Arbeiten im Kammerstil hat uns noch stets das Quintett gegolten: es spiegelt die Individualität seines Urhebers am lautersten wieder in all ihrem tiefsinnigen, poetischen Reiz. Er selbst veranstaltete später (1872) — wie er ja alle Clavierauszüge und vierhändigen Arrangements seiner Compositionen zum Vortheil der clavierspielenden Welt meist in eigener Person zu besorgen pflegt — eine zweite Ausgabe des herrlichen Werkes als „Sonate für zwei Pianoforte". Für den, der an derselben den rechten Genuß haben will, muß freilich nothwendig die Bekanntschaft mit der Originalgestalt vorangegangen sein. Bei der eintönigen Färbung des Claviers verlieren die entscheidenden Umrisse an Deutlichkeit und die feine Polyphonie verliert dergestalt, daß das Ganze an ein grau in grau gemaltes Bild erinnert.

*) Ein neues Clavierquartett in C-moll op 60 steht in Aussicht.

Daß Brahms übrigens trotz seiner poetischen Intentionen und eines heutzutage allerdings förmlich in der Luft liegenden Charakterisirungs-Strebens und Vermögens, doch in erster Linie specifischer Musiker ist, bezeugt neben seiner Vorliebe für Kammermusik namentlich seine Stellung zum Lied und der Vocalmusik überhaupt. So sehr auch seine musikalische Ausdrucksweise durch die Rücksicht auf die textliche Grundlage bedingt erscheint, so ist doch immer ein merkliches Uebergewicht der ersteren über die letztere fühlbar, und wie Mozart es von der Oper will, daß „die Poesie der Musik gehorsame Tochter sei", so macht es auch Brahms zum Gesetz seiner Vocalcompositionen. Anders als Schumann, der die poetische Intention zur Hauptsache erhebt, anders auch als Robert Franz, der ein völliges Gleichmaß zwischen Wort- und Tongedicht erstrebt, nähert Brahms sich im Lied mehr der Schubert'schen Auffassung, indem er das rein Musikalische in den Vordergrund stellt. Dem melodischen Flusse muß sich die Declamation fügen, sich mitunter auch eine Textwiederholung, einen Accent gefallen lassen, die nicht im Wesen der Dichtung liegen.

Ein charakteristisches Merkmal für Brahms' Lieder im Allgemeinen zu geben, ist nicht wol möglich. Er ist eben ein Anderer in jedem Liede, ob er auch immer derselbe feine Ausleger des dichterischen Gedankens bleibt. So vielfach die Stoffe, die er wählt, so vielfach auch die Weise, in der er dieselben behandelt und beleuchtet. Wie allenthalben, so wird auch hier die erstaunliche Vielseitigkeit seiner Schöpferkraft offenkundig. Da ist nichts Stereotypes; er wiederholt sich nie, er ist immer neu an jeder Stimmung entsprechenden Gedanken, an ungeahnten Wendungen und Contrasten und einer überraschenden Schlagfertigkeit des Ausdrucks. Je mehr er giebt, desto mehr nur steigert sich sein Vermögen; so königliche Gaben er spendet, er

schöpft sich nie aus. Bald redet er im declamatorischen Pathos, wie Schumann vornehmlich es im Lied vertritt, bald in schalkischer Laune und Anmuth; da malt er uns ein farbengesättigtes Situationsbild, dort giebt er in leisen, kaum angedeuteten Tönen ein ergreifendes Stimmungslied; hier singt er eine schlichte Volksweise in Strophenform, ein andermal wächst ihm das Lied über den üblichen Rahmen hinaus zur Scene hinan. — Es sei in dieser letzten Beziehung beispielsweise an mehrere der Magelonenromanzen, wie an Nr. 8 aus op. 57, das einzige „Unbewegte laue Luft" erinnert! — Weitaus die Mehrzahl seiner Gesänge sind Liebeslieder; trotz alledem welche Mannigfaltigkeit!

In der Wahl der Texte verfährt er äußerst fein und eigenthümlich. Wir begegnen bei ihm Dichternamen, die wir bis dahin selten oder nie einer musikalische Verbindung eingehen sahen. Paul Flemming, Hölty, Claus Groth, Hebbel, Kopisch, Platen, Schack, vor allen Anderen Daumer haben ihn zum Sange angeregt; auch aus des Knaben Wunderhorn, aus Heyse's italienischem Liederbuch, aus böhmischen Volksliedern ist ihm manch' schöne Frucht erwachsen. Von den sonst so bevorzugten Dichterlieblingen unserer Musiker treffen wir nur Göthe und Uhland, auch einmal Eichendorff — wir erinnern uns nicht Heine, Lenau, Geibel in Brahms' Lyrik vertreten gefunden zu haben. Dagegen hat er Tieck, dem alten Romantiker, einen ganzen Cyclus: „die Romanzen aus der Magelone" (op. 33) in Tönen nachgedichtet und einer Poesie, die inmitten des ziemlich antiquirten Märchens wol rettungslos der Vergessenheit anheimgefallen sein würde, zu unvergänglicher Bedeutung verholfen. Nur Einzelnes daraus (es sind 15 Gesänge in 5 Heften, deren erste zwei 1865, deren letzte aber erst 1869 erschienen) ist bisher in den Concertsaal gedrungen, meist dank Stockhausen's Vermittelung, des trefflichen Sängers, dem das Werk auch gewidmet

wurde. Am populärsten ist das Schlummerlied „Ruhe Süßliebchen", nächst ihm auch das geniale „Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt" und etwa das im Gegensatz zu der breiteren Anlage der übrigen mehr in der knappen Liedform gehaltene „Muß es eine Trennung geben" geworden; während nicht minder Herrliches, wie „Sind es Schmerzen, sind es Freuden" und das ganze großartig empfundene zweite Heft im Allgemeinen noch ziemlich unbekannt ist. Wollten sich unsere Sänger erst entschließen, den Schatz, der im Ganzen niedergelegt ward, zu heben, so würde der Moment gewiß auch nicht mehr fern sein, wo man in der Magelone die ebenbürtige Gefährtin des Beethoven'schen Liederkreises, der Schubert'schen Müllerlieder und Winterreise und der Schumann'schen Dichterliebe und Frauenliebe und Leben erkennen wird! Freilich Brahms verlangt nicht wenig von seinen Interpreten: zur technischen Fertigkeit muß da noch ein feines geistiges, ein inniges seelisches Verständniß kommen. Er begehrt Gesangsseelen und Finger, denen es gegeben ist, die warme Sprache des Gemüths zu reden, den zartesten Regungen des Herzens nachzugehen. Der Schwarm unserer Alltagssänger und Clavierspieler thut darum besser, sich nicht an solch' subtilen Kunstwerken zu vergreifen. Wo aber den gerechten Anforderungen des Künstlers Genüge geleistet wird, da treffen seine Lieder auch in's innerste Herz. Daß sie schon viele Herzen getroffen und gerührt, bezeugt die Anerkennung, deren sich Brahms auch da, wo man sich seinen übrigen Thaten gegenüber noch im Dunkeln befindet, als Liedercomponist erfreut. Seit sich Robert Franz, dem großen deutschen Liedermeister, allmälig die verspätete Theilnahme seines Volkes erschlossen, ist auch der Sinn für Brahms' Gesänge offener und allgemeiner geworden, und wenn von den ersten Tonlyrikern der Gegenwart die Rede ist, wird neben Jenes Namen unfehl-

dar der seine genannt. An Tiefsinnigkeit der Intentionen gleichen sie einander; nur ist Brahms mehr Leidenschaft, mehr Größe und Freiheit der Auffassung und Darstellung eigen, während Franz en miniature, stets mit dem feinsten Pinsel malt. Man denke jedoch nicht, daß nicht Brahms auch als Liedersänger an feinsinnigen Malerzügen reich sei. Auf seiner Palette finden sich alle Farben und er versteht sie zu mischen und wirkungsvoll zu gebrauchen. Wer, der seine Gesänge einmal zur Hand genommen, hätte nicht seine tonmalerische Gabe, sa discret sie auftritt, ja eben ab dieser ihrer Discretion bewundert? Schon in einem seiner frühesten Liederwerke, op. 19, fallen uns z. B. in dem Uhland'schen „Der Schmied" die seltsam hämmernde Begleitung, in dem schönen „An die Aeolsharfe" die diesem Instrument eigenthümlichen Harmoniefolgen auf. Später hören wir dann wol auch das Schluchzen der Nachtigall (op. 46 Nr. 4), das Plätschern der Fontaine (op. 57 Nr. 8), die fallenden Regentropfen (op. 58 Nr. 2) — es ist aber hier mehr symbolisch als realistisch gemeint, mehr psychisch als äußerlich empfunden und wiedergegeben.

Um ein Bild davon zu empfangen, wie Brahms in seinen Liederaccompagnements oft vermöge der einfachsten Mittel Stimmung und Situation sofort klar anschaulich zu machen weiß, sehe man den Schack'schen Gesang „Herbstgefühl" (op. 48), oder das Hebbel'sche „Vorüber" (op. 58) etwas genauer an, oder das in's Innerste hineingreifende „Schwermuth" (op 58), wo die einleitenden dunkeln Mollaccorde das ganze unermeßliche Weh schon vorempfinden lassen, ehe noch die Stimme ihre todestraurige Klage beginnt. Das sind echt Brahms'sche Klänge, wie sie ihm kein Andrer nachsingt. Und dann jenes ganze op. 57, die Liebeslieder von Daumer, von deren vier ersten schon Dr. H. Kretzschmar in seinen schönen im „Musikalischen

Wochenblatt“ erschienenen Aufsätzen (1874 Nr. 1—9, 12 und 13) so bezeichnend sagt, man lege das Heft hinweg, als hätte man eine große tragische Oper angehört! Man fühlt sich in Wahrheit reicher geworden in seinem Innern, wenn man diese Lieder kennen gelernt; — wir wüßten den Dichtergarten nicht zu nennen, dem edlere Blüten denn diese entsprossen!

Leider nur ahnt ein großer Theil unserer Musikfreunde noch nicht einmal die Fülle des Besitzes, der uns in Brahms gewonnen worden. Außer den schon früher erwähnten Liederheften (op. 3, 6, 7 und 14) enthalten auch das 1862 erschienene op. 19, op 32 (1864), op. 33 (1865), op. 43, 46, 47, 48 und 49 (1868), op. 57, 58 (1871), op 59 (1873) und 63 (1874) ausschließlich einstimmige Gesänge. Am meisten in weitere Kreise gedrungen sind daraus, nächst den gedachten Magelonenromanzen, die leichter verständlichen: „Wie bist du meine Königin“ (op. 32), „Von ewiger Liebe“ (op. 43), „Botschaft“ (op. 47), „Das Veilchen“ und insbesondere das „Wiegenlied“ (op. 49). Beim Letzteren ist wol noch keiner Sängerin der übliche Dacaporuf ausgeblieben. Aber auch unter den übrigen haben noch viele, wie beispielsweise das schöne in sich beruhigte: „Auf dem See“, „Dein blaues Auge“ (op. 59) und unter den jüngst veröffentlichten Gesängen (op. 63) „Erinnerung“ oder das lauterste Liebesseligkeit athmende „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch“ Anspruch darauf, zu allgemeinen Lieblingen zu werden. Wollten darum unsere singenden Künstler und Dilettanten nur noch des Weiteren Umschau halten unter diesen Liedern: ihrem Suchen würde reichliches Finden lohnen und sie würden Juwel über Juwel entdecken!

Auch Duette und Quartette hat uns Brahms gegeben, darunter als Unicum in der Tonliteratur die reizenden „Liebeslieder=Walzer“ mit vierhändiger Clavierbegleitung, op. 52

(1869) und 65 (1875), die schon manches Concertpublicum zu lauten Beifallsäußerungen hinrissen. Eben diese letzten in Gemeinschaft mit den vierhändigen Walzern op. 39 (sie erschienen 1866) und den „Ungarischen Tänzen“ (1869), welche mittlerweile schon ein Violinen- und ein Orchester-Arrangement erlebten, offenbaren den Einfluß des heiteren Wien auf die nordisch-kühle Künstlernatur; schnell haben sie sich auch in der allgemeinen Gunst befestigt.

Eine sehr bedeutende Stelle unter Brahms' Compositionen nimmt in quantitativer wie qualitativer Beziehung die Chormusik ein. Ihm war es vorbehalten die von unsrer heutigen Concertpraxis über die Gebühr vernachlässigte Gattung wieder zu vollen Ehren zu bringen und ihr den lange streitig gemachten Platz energisch wieder zu erobern. Schon die ersten Werke dieser Art, die im Jahre 1861 hervortraten: ein Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester und Orgel, op. 12, und ungleich mehr noch — namentlich in seiner trüben Eingangsfärbung — der Begräbnißgesang für Chor und Blasinstrumente op. 13, zeigen die echt Brahms'sche Eigenart der Rede. Dann folgten die erwähnten Frauenchöre, op. 17, und Marienlieder, op. 22 (1862), die der Wiener Singacademie gewidmeten „deutschen Volkslieder“ für gemischten Chor (1864) und weiterhin eine Reihe geistlicher und profaner Gesänge für Frauen- oder Männerstimmen oder auch für Beide zusammen, deren letzte (7 Chorlieder) 1874 erschienen.

Seit dem Jahre 1866 beschäftigte sich Brahms mit seinem „deutschen Requiem“ (für Soli, Chor und Orchester, Orgel ad libitum), op. 45. Während eines, mehrwöchentlichen Aufenthalts in Winterthur, im Hause seines ihm nahe befreundeten und um die Verbreitung seiner Werke sehr verdienten Verlegers Rieter-Biedermann, stellte er den Text desselben nach Worten

der heiligen Schrift zusammen und componirte einen Theil, einen anderen in Zürich. Es handelt sich hier nicht um eine Todtenmesse im gebräuchlichen Sinn, nicht um eine tonkünstlerische Wiedergabe des Ritualtextes, wie ihn die katholische Kirche für den Gottesdienst vorschreibt, den sie für die Seelenruhe ihrer Verstorbenen feiert: Brahms hat den Begriff des Requiems weiter gefaßt. Anstatt des alten lateinischen Textes wählte er sich Bibelworte, die in freierer Anordnung und Form und mit fast gänzlichem Ausschluß des Dogmatischen, im Grunde allerdings die gleichen Gedanken behandeln, welche der katholischen Missa pro defunctis das Leben gegeben haben. Betrachtungen über das Leid und die Hinfälligkeit allen Erdendaseins, Tröstung derer, die da Leid tragen, Hinweis auf die Ueberwindung des Todes und die Auferstehung des Lebens, Seligpreisung derer, die in dem Herrn sterben: daraus hat Brahms sein Werk auferbaut. Eine nähere Verwandtschaft ist zwischen seinem sechsten Satz und dem alten Dies irae ersichtlich, wie sein Schlußtheil etwa der Einleitungsnummer des lateinischen Requiems entspricht, welches durch Mozart und Cherubini eine mustergültige classische, durch Berlioz, Schumann und Lachner in jüngeren Tagen eine mehr romantische Darstellung erfuhr.

Brahms' Werk zerfällt in sieben Abschnitte, von denen Nr. 1, 2, 4 und 7 durchgehends chorisch behandelt sind, während in Nr. 3 und 6 ein Bariton-, in Nr. 5 ein Sopran-Solo wechselnd zwischen den Chor treten. Das Orchester ist das große Beethoven'sche, dem Harfe und Tuba hinzugefügt sind. Die neu errungene instrumentale Technik verschmilzt der Autor der älteren vocalen Polyphonie; doch tritt die Letztere bei ihm nur im Dienst des melodischen Flusses auf. Die formelle Gestaltung der einzelnen Sätze ist klar und eindringlich, meist knapp und gedrängt. Durch eine breitere Anlage ragen

der zweite, dritte und sechste hervor, zugleich die am dramatischsten gehaltenen Partien des Ganzen, in denen die hohe charakteristirende Kunst des Componisten am sichtbarsten zur Erscheinung kommt. Zufolge klar gezeichneter Gegensatze: die Vergänglichkeit alles Irdischen und die ewige Dauer des göttlichen Wortes, — wie der eindringlichen Weise seiner Melodien (der Chor intonirt einen choralmäßigen Gesang, indeß im Orchester die feierlich ernsten Klänge eines Trauermarsches ertönen) imprimirt sich der zweite Satz wol am ehesten. Von vielen Seiten ist ihm auch vor anderen die Palme zuerkannt worden, wogegen sich der Widerspruch der Kritik von Anbeginn vorzugsweise an den dritten Theil heftete. Man hat ihm das Ueberwuchern der charakteristischen Momente über das musikalische Element, ein äußerliches sich Hervordrängen der Tendenz zum Vorwurf gemacht und namentlich den riesigen, durch volle 36 Doppeltacte hindurch festgehaltenen Orgelpunkt, auf dem sich die den Satz abschließende Doppelfuge aufbaut, zum vielbesprochenen Anklageobject erhoben. Gleich gelegentlich der ersten Aufführung in Wien erfuhr er den offenen Tadel der Presse. Man fand ihn (laut Hanslick's Besprechung, N. freie Presse, 3. Dec. 1867) zu nervenaufregend und verglich seine Wirkung sogar „mit den beängstigenden Empfindungen, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat." Der Referent des „Fremdenblattes" bezeichnet den Orgelpunkt der „sich in allen Orgien der Contrapunktik austobenden Fuge" als „den längsten, ausschweifendsten, den die Welt noch erlebt hat." Allerdings soll durch ein Mißverständniß des Paukenschlägers, der in der Vorzeichnung fp das p hinter dem f übersah, die unrichtige Auffassung verschuldet worden sein. Im Uebrigen hat sich bereits jetzt die Prophezeiung eines Bremer Correspondenten der Allgem. Musikal. Zeitung (13. Mai 1868) bewahrheitet, daß man sich

bei mehrfacher Wiederholung des Werks mit der gerügten Stelle ebenso aussöhnen werde, wie mit dem langen Paukenwirbel im ersten Satz der neunten Symphonie. Für uns, denen das Requiem durch öfteres Hören wie durch Studien am Clavier eine vertraute Erscheinung geworden, hat sie schon längst alles Befremdende verloren; sie gilt uns als ein nothwendiges Glied im Gefüge des Ganzen, dessen Symbolik: die Betonung des ewigen Hortes, der unter allem Wechsel des Irdischen unerschüttert der Gleiche, Unwandelbare bleibt — nicht minder machtvoll wirkt als sie genial gedacht ist. Zudem vergegenwärtigt uns gerade die in Rede stehende Stelle eine specifische Eigenthümlichkeit der Brahms'schen Technik, wie auch die ascetisch monotone Färbung der ersten Satzhälfte, wo der Solo-Bariton in der Weise eines Vorsängers mit dem Chor alternirt, aus der eigensten Pflege des Künstlers erwachsen scheint.

Vom rein musikalischen Standpunkt aus hat man bald den lieblichen vierten, bald den fünften Satz mit dem sich auf verklärter Höhe bewegenden Sopransolo als Vollendetstes vom Ganzen, als Meisterstück reizenden melodischen Flusses oder contrapunktischer Kunst gepriesen. Seien sie beide denn auch in allen gebührenden Ehren gehalten; als Gipfelpunkt des herrlichen Werkes jedoch sollte billig kein anderer als der sechste Theil angesehen werden! Die Textunterlage, welche das Gebiet der Offenbarung der letzten Dinge betritt, erwies sich der musikalischen Darstellung vorzugsweise günstig. In der That erleben wir denn auch von der Verkündung des Mysteriums durch das Baritonsolo an bis zum Ertönen der Posaunen des jüngsten Gerichts, von dem riesengewaltigen Chor, der uns die Auferstehung vorführt, den jubelnd spottenden Fragen „Tod, wo ist dein Stachel" bis zum triumphirend aushaltenden Schlußaccord

ein dramatisches Crescendo, dem gegenüber wir völlig überwältigt und erschüttert stehen. Es ist dies eine jener erhabensten Leistungen der Kunst, über die hinaus eine Steigerung nicht wol denkbar ist. Der letzte Satz versucht eine solche demgemäß auch gar nicht. Er nähert sich in Stimmung und formeller Haltung dem ersten, der in göttlicher Traurigkeit und Stille begonnen, und geht, nachdem er sich bei den von Hörnern und Posaunen pianissimo begleiteten Worten „Ja, der Geist spricht" zu verklärtester Wirkung erhoben, schließlich ganz in ihn über, wie jener in sanftem Harfengetön verklingend.

So hinterläßt das gewaltige Werk, darin der Geist Bach's und Beethoven's wieder auferstanden erscheint, allenthalben, wo es zu entsprechender Aufführung gelangt, einen Eindruck tief und unverwischbar, wie ihn nur die ewigen, unvergänglichen Erzeugnisse der Kunst hervorzubringen vermögen. Eine Schöpfung von unsagbarer Neuheit, Kraft und Tiefe, bald lyrisch, bald dramatisch, kunstvoll und volksthümlich zugleich, hat sie das Wunder vollbracht, daß — freilich erst nach manchem energischen Für und Wider — die Parteien, in die sich leider die Gesammtheit unserer Musiker und Musikfreunde heutzutage noch immer spaltet, sich über ihr die Hand reichten und ihr mit wenig Ausnahmen den Ehrenplatz zusprachen unter den kirchlichen Compositionen der Gegenwart, ja unter denen, die seit Beethoven's großer Messe an den Tag gekommen. Dessenungeachtet begrüßte sie bei ihrer ersten, allerdings unvollständigen Aufführung ein keineswegs vielversprechender Empfang. Als Herbeck in einem der von ihm dazumal dirigirten Gesellschaftsconcerte, in den letzten Tagen des November oder Anfangs December 1867, den Wienern die ersten drei Sätze noch als Manuscript vorführte, ließ man den zwei ersten alle Gerechtigkeit widerfahren, doch rief der dritte, wie oben erwähnt, die

lebhaftesten Demonstrationen hervor. „Ein Theil des Publicums", heißt es in dem betreffenden Bericht des „Fremdenblattes", „fühlte an diesem dritten Satz sein Müthchen, aber das persönliche Erscheinen des Componisten beschwor rasch das Unwetter, welches sich zusammenzuziehen begann." Und Eduard Hanslick, wiewol er der Meinung ist, daß der Tonsetzer „die in der Partitur imponirende Stelle (eben den Orgelpunkt) in ihrer äußeren Wirkung nicht richtig berechnet habe", schreibt in seiner vorgedachten Besprechung mit einem mißbilligenden Blick auf die Haltung der Zuhörerschaft: „Daß eine so schwerfaßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publicums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstreben, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernst des Werks beimischen und Respect auferlegen."

Um so glänzender war die Aufnahme, die das deutsche Requiem bei seiner ersten vollständigen Wiedergabe (nur ohne den damals noch nicht existirenden fünften Satz) unter Brahms' eigener Direction am 10. April 1868 im Dom zu Bremen erwartete. Der Erfolg desselben glich einem Triumphe. Bei der Generalprobe schon that sich die allgemeinste Theilnahme kund, die Aufführung selbst aber begeisterte dergestalt, daß sie binnen kaum drei Wochen (am 28. April) wiederholt werden mußte. Was keiner seiner zahlreichen und bedeutenden Schöpfungen bisher gelungen, das gelang dieser ernstesten, von Todesgedanken erfüllten und darum scheinbar am wenigsten geeigneten: Brahms begann fortan populär zu werden. Tausende, die bis dahin von ihm noch keine Note, kaum seinen Namen gekannt hatten, lernten ihn nun mit einem Male als einen der vornehmsten unserer vaterländischen Tonmeister kennen und lieben. Noch im selben Jahre wurden Partitur, Clavierauszug und

Stimmen des Requiems veröffentlicht, nachdem im Laufe des Sommers, während die andern Sätze bereits zum Stich ausgegeben waren, die fünfte Nummer „Ihr habt nun Traurigkeit" hinzucomponirt und in Zürich zum ersten Mal probirt worden war, so daß das Ganze seine gegenwärtige siebentheilige Gestalt empfing.

An allen deutschen Orten, wo die Mittel zur Wiedergabe des mächtigen Werkes nur irgend ausreichten, fand man sich alsbald genöthigt, von demselben Notiz zu nehmen. Auch Leipzig blieb nicht zurück und veranstaltete im Salon eines musikliebenden Privathauses, wie bald darauf im Gewandhaus wiederholte Aufführungen. Die ganze ungeheure Wirkung, deren die Brahms'sche Todtenmesse, wenn mit allen erforderlichen Kräften in Scene gesetzt, fähig, aber erfuhr man erst dank der vollendeten Vermittelung Professor Riedel's und seines mit Recht berühmten Vereins (1873). Das waren Momente idealen Genusses, die der, welcher sie miterlebt, in dankbarem Herzen behält!

Aber auch außerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes fand das Requiem seinen Weg. In Basel machte man schon am 27. Febr. 1869 seine Bekanntschaft und erneuerte dieselbe allseitigem Wunsch zufolge bald darauf noch einmal, wie auch in Zürich — wo die hervorragenderen Werke des Künstlers, namentlich diejenigen im Kammerstil, durch Kirchner eingebürgert wurden — am 26. und 28. März desselben Jahres wiederholte Aufführungen stattfanden. Desgleichen wurde es zweimal in England, wiederholt auch in Holland und jüngst in Paris von Pasdeloup zu Gehör gebracht. In Petersburg bereitet man eine Aufführung vor, ja schon jenseits des atlantischen Oceans, in Cincinnati hat es seinem Schöpfer neue Verehrer zugeführt — vor jedweder Zuhörerschaft erwies sich seine innere Gewalt als eine unwiderstehliche.

So sehr sich Brahms' Beliebtheit in Wien mit der Dauer seines Aufenthaltes daselbst steigerte, — er veranstaltete im Jahre 1868 wieder mit Joachim, 1869 mit Stockhausen Concerte mit besten Resultaten, — so ließ doch auch die Aufnahme der dem Requiem zunächst folgenden großen Composition, des „Rinaldo" (Cantate von Göthe für Tenorsolo, Männerchor und Orchester), op. 50, der seitens des Wiener academischen Gesangvereins 1869 zur Aufführung gelangte, viel zu wünschen übrig. Wiederum stand Brahms vor einem zweifelhaften Erfolg. Ob nun wirklich dies wenig glückliche Erstlingsdebüt, oder mehr noch die Schwierigkeit der Tenorpartie dem schönen Werk von vornherein seine Carrière verdorben, bleibt unentschieden. Von einem nennenswerthen Erfolg, den dasselbe anderwärts errungen, ist uns mindestens nichts bekannt. Es waltet, so scheint es, darüber ein unholder Stern; denn auch als Leipzig später (im Paulinerconcert am 3. Febr. 1874) sein Votum abgeben sollte, ward ihm in Folge mehr angedeuteter als entsprechend ausgeführter Wiedergabe der musikalischen Hauptrolle (der dafür gewonnene Sänger hatte abgesagt, sein Stellvertreter sie aber erst am Tag vor der Aufführung überkommen) der Eindruck wesentlich beeinträchtigt und das Urtheil getrübt. Die reichen Schönheiten des Solo blieben im Schatten, die romantischen Zauber — deren Brahms in gleichem Maße als der classischen Ausdrucksgewalt Herr ist, obgleich sie sicherlich nicht seine eigentliche Domäne — vermochten sich nicht frei zu entfalten. Unter solchen Umständen konnte wol von einem warmen Empfang die Rede sein, bis zum Feuer der Begeisterung aber, wie sie sonst sicherlich dem dirigirenden Componisten gelohnt haben würde, stieg die Temperatur nicht hinan. Erst gegen den Schluß hin und namentlich in dem prachtvollen Finalchor „Auf dem Meere" trat die siegreiche Macht dieser Musik offen hervor.

Nicht günstiger verlief eine Aufführung des Werks gelegentlich der Halle'schen Tonkünstlerversammlung im Juli 1874, da der Repräsentant der Hauptrolle durch Heiserkeit an Entfaltung seiner schönen Mittel gehindert war. Genug, es hat diese ob ihrer flüssigeren Melodik am meisten auf Popularität Anspruch habende unter Brahms' größeren Schöpfungen bisher gerade die geringste Verbreitung gefunden.

In lebhaftem Gegensatze zu dem romantischen Liebesdrama „Rinaldo" und seiner lockenden Zauberlandschaft steht das seinem Umfang nach kleinere, seiner Bedeutung nach jedoch ungleich größere tiefernste Tongedicht, das wir unter dem Titel „Rhapsodie" (Fragment aus Göthe's „Harzreise im Winter") für Altsolo, Männerchor und Orchester, op. 53 kennen. Eine wolkengetrübte, lichtlose Atmosphäre, ein Nachtstück der menschlichen Seele, wie es ergreifender, wehevoller kaum je ein anderer Pinsel gemalt, thut sich vor uns auf und wir erleben eine der tiefgehendsten Wirkungen, deren die Musik nur überhaupt fähig ist. Aus Göthe's Harzreise, die, nach des Dichters eignen Worten, „so lange als Räthsel unter seinen kleineren Gedichten Platz gefunden und die Aufmerksamkeit mancher Freunde bis auf die letzte Zeit erregte", hat Brahms jenes „Fragment" herausgegriffen, das eine eigene, wie Göthe sagt, eine „sentimental-romanhafte" Geschichte hat.

„Als der Dichter", erzählt Göthe, „den Werther geschrieben, um sich wenigstens persönlich von der damals herrschenden Empfindsamkeits-Krankheit zu befreien, mußte er die große Unbequemlichkeit erleben, daß man ihn gerade diesen Gesinnungen günstig hielt. Er mußte manchen schriftlichen Andrang erdulden", der ihm allmälig lästig zu werden begann. Unter Allen aber, die sich ihm mit der Bitte um Beistand in ihren „Herzens- und Geistesnöthen" nahten, war ihm besonders ein junger Theo-

log, Plessing in Wernigerode, aufgefallen, welcher in zwei Briefen, mit denen er ihn anging, nach Göthe's Worten, „schreibselig-beredt und dabei so ernstlich durchdrungen von Mißbehagen und selbstischer Qual sich zeigte, daß es unmöglich war, nur irgend eine Persönlichkeit zu denken, wozu diese Seel-Enthüllungen passen möchten. Alle seine wiederholten zudringlichen Aeußerungen waren anziehend und abstoßend zugleich, daß endlich, bei einer immer aufgeforderten und wieder gedämpften Theilnahme, die Neugier rege ward, welchen Körper sich ein so wunderlicher Geist gebildet habe? Ich wollte den Jüngling sehen, aber unerkannt, und deshalb hatte ich mich eigentlich auf den Weg begeben."

Mitten im Winter, am 29. November 1777 (laut den Briefen an Frau v. Stein, also nicht 1776, wie er in der erst vierzig Jahre später geschriebenen Erklärung zum Gedicht und der „Campagne in Frankreich" irrthümlich angab), trennte er sich von einer herzoglichen Jagdgesellschaft und ritt, sein Reiseziel sorglich vor Jedermann, selbst vor der Freundin Frau von Stein geheimhaltend, einsam dem Harz entgegen. Gleich bei seiner Ankunft in Wernigerode besuchte er den jungen Mann, der „seinem Schreiben völlig glich und so wie jenes Interesse erregte, ohne Anziehungskraft auszuüben." Er gab sich für einen Zeichenkünstler von Gotha aus und entdeckte sich selbst dann nicht, als Plessing das Gespräch auf Göthe brachte und eine Schilderung des Dichters verlangte, die ihm denn auch mit so „großer Ingenuität" gegeben wurde, daß, „wäre ihm von der Natur nur etwas mehr Herzenssagacität gegönnt gewesen, ihm nicht verborgen bleiben konnte, daß der vor ihm stehende Gast sich selbst schildere." Ruhig ließ er den Jüngling sogar gewähren, als dieser ihm seinen traurigen Seelenzustand nochmals mündlich darlegte und den ersten der nur zu wohlgekannten

Briefe zum Angehör gab. Er rieth ihm nur, sich „aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen Zustande durch Naturbeschauung und herzliche Theilnahme an der äußern Welt zu retten und zu befreien", fand sich jedoch mit jedem „Versuchsmittel einer zu unternehmenden Cur so entschieden abgewiesen, daß sein Innerstes sich zuschloß und er sein Gewissen, durch den beschwerlichen Weg, im Bewußtsein des besten Willens, völlig befreit und sich gegen ihn von jeder weiteren Pflicht entbunden glaubte." So schied er also von dem Wunderlichen, um ihn, nachmals erkannt, in Weimar und gelegentlich der Campagne in Frankreich noch einmal in Duisburg, wo Plessing dann als Professor und berufener philosophischer Schriftsteller lebte, wiederzusehen. Durch sein Gedicht die „Harzreise im Winter", deren mittlerer Theil („Aber abseits, wer ist's — in der Wüste") sich mit dem Bilde des einsamen, menschen- und lebensfeindlichen Jünglings beschäftigt, hat er ihn unsterblich gemacht.

Aus diesem Göthe'schen Fragment hat Brahms mit genialer, plastisch bildender Hand eine Scene gefügt, die uns mit dramatischer Unmittelbarkeit an's innerste Herz greift. Wie schwere Seufzer und zitterndes Herzweh, wie unerhörte Lasten der Seele klingt's aus der instrumentalen Einleitung heraus; da ist nirgends Frieden und Ruhe für das arme gequälte Menschengemüth, und wie dann in banger Frage die Stimme einsetzt, den Irrwegen des Unheilvollen theilnehmend folgend, bis ihn „die Oede verschlingt", fühlen wir selber uns mitten hineingezogen in all' den unermeßlichen Jammer. „Ach, wer heilet die Schmerzen deß, dem Balsam zu Gift ward, der sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank?" klagt die Stimme, und alle Segens- und Unsegensfülle der Liebe scheint in den letzten wenigen Tacten ausgesprochen. (Man muß das von Frau Joachim singen hören, um es nie wieder vergessen zu

können!) Unvergleichlich mild und versöhnend, voll frommen Aufblick zu dem, der der Hort des Friedens und der Liebe ist, tritt schließlich der Chor hinzu, um, nachdem er seinen Bittgesang für die gequälte Seele vollendet, in der zuversichtlichen Hoffnung auf Erhörung zu verstummen.

„Es ist und bleibt dies eine Specialität der Brahms'schen Kunst: aus dem festen Hinblick auf das Herbste Erhebung zu schaffen, uns auf den dunkelsten Pfaden Weidestätten für die edelsten Seelenkräfte finden zu lassen", heißt es, gleich wahr wie schön, in den erwähnten, auch im Vorliegenden mehrfach benutzten Kreyschmar'schen Brahms-Artikeln, und gewiß danken wir es dem Meister vor allem, daß er es verstanden, die höchsten und tiefsten Saiten anzuklingen, die den Menschengeist bewegen. Hinein in eben dies Bereich der allerernstesten Dinge gehört auch das der Rhapsodie nicht unverwandte, im Jahr 1872 componirte und erschienene „Schicksalslied" (von Friedrich Hölderlin, für Chor und Orchester), op 54. Es redet von der finsteren, unerbittlichen Macht, die das Loos des Menschen bestimmt, sein Glück und sein Unheil in ihrem Schooße trägt, und preist selig die Himmlischen, Schicksalslosen, die über den Sternen, im Lichte wandeln. Die große ethische Wirkung desselben beruht somit auf einem allgemein verständlichen Motiv, das einen Jeden berührt und daran Keiner so leicht kühl und fremd vorübergeht. Der Gegensatz zwischen der seligen Ruhe der Erdentrückten und dem friedlosen Geschick der Sterblichen ist in wirksamster Weise musikalisch lebendig gemacht. Der Componist überbot hier den Dichter, indem er den Contrast ungleich schärfer noch als Jener gestaltete. So verklärt er im Eingang die lichte Sphärenbahn der seligen Genien geschildert, in so grausen Farben malt er die Unruhe, den Kampf, die Verzweiflung derer, denen es „gegeben auf keiner Stätte zu ruh'n" und die, „wie Wasser von

Klippe zu Klippe geworfen, Jahre lang ins Ungewisse hinabstürzen". Die tonmalerische Kraft dieser letzten Stelle vornehmlich ist einzig. Nicht aber wie Hölderlin's Verse, die bei den letztgenannten Worten abbrechen, schließt Brahms mit einer Dissonanz. Indem er den friedvollen Einleitungssatz, wenn auch ohne Betheiligung des Chors, allein vom Orchester wiederholen läßt, endet er vielmehr wie mit dem tröstlichen Hinweis darauf, daß auch wir dem Schicksal Unterworfene einstmals zur höheren Stufe der Schicksalslosen emporsteigen dürfen.

Noch im selben Jahre (1872) componirte Brahms sein berühmtes „Triumphlied" (Offenb. Joh., Cap. 19) für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum), op. 55, das neben dem Requiem unter seinen größeren Schöpfungen die schnellste Verbreitung gefunden hat. Von vielen Seiten ist dasselbe als die höchste Leistung des Künstlers gepriesen worden, ja Wiener Stimmen rühmten es geradezu als die vollendetste Musikerscheinung seit Beethoven's neunter Symphonie; während Andere noch weiter in die Vergangenheit zurückgriffen, um ihm in den Thaten Händel's und Bach's die einzig ebenbürtigen, gleicherweise „gesunden und kräftigen" Genossen zu suchen. Im Widerspruch zu alledem müssen wir unserntheils bekennen, daß uns das Triumphlied trotz seiner imposanten Größe, seinem genialen künstlerischen Entwurf, seiner technischen Vollkommenheit an Werth zurücksteht nicht allein hinter dem Requiem, sondern auch hinter den anspruchsloseren Gestalten des Schicksalsliedes und der kurzen Rhapsodie. Denn so hoch uns ein Triumph der künstlerischen Technik gilt, wie er in diesem monumentalen Werk vollbracht erscheint, das nach dieser Seite hin alle früheren Erzeugnisse des Künstlers, ja, wie man behauptet, alle neueren Chorwerke überhaupt übertrifft; so sehr seine contrapunktische Arbeit, sein polyphoner Aufbau insbesondere an jene ehrwürdigen

Gestalten erinnern mag, die Händel'sche eherne Hand gebildet: Brahms' eigenste Töne meinen wir doch in dem Triumphlied weniger als in jenen andern Werken zu vernehmen. Das Triumphiren und Jubiliren will ihm nun einmal minder frei aus dem Herzen herauskommen — er ist größer, weil ursprünglicher, wenn er von Schmerz und Trauer singt. Da entquellen die Lieder seiner innersten Brust: zum Sänger der Schmerzen mehr denn zum Freudensänger ward er geboren und ist uns als solcher vorzugsweise theuer geworden.

Das „Triumphlied" ist ein großartiges Gelegenheitsgedicht, das, wie dies auch ursprünglich auf dem Titel bemerkt werden sollte, dem „Sieg der deutschen Waffen" seine Entstehung dankt. Die freudige Erhebung und der fromme Dank unseres Volkes, angesichts der glorreichen Thaten, die es unter Gottes Segen vollbracht, hallen darin wieder. Lob- und Preisgesänge des Höchsten werden laut und eine festbewegte Stimmung, ein feierliches Gepräge wohnt dem Ganzen inne, das demgemäß auch behufs angemessener Ausführung einen außergewöhnlichen Apparat bedingt. Ein doppelter vierstimmiger, möglichst stark besetzter Chor und ein großes Orchester, dem womöglich noch die Orgel beitreten soll, müssen fortwährend zur Disposition sein. Den Text hat der Componist mit äußerst feinem Sinn dem mystischen Buch der Apokalypse entnommen und zwar aus dem „Triumphlied über Babels Fall" im 19. Capitel einige Stellen auserwählt, welche sich für eine musikalische Deutung besonders eigneten und gleichzeitig einen geistvollen Bezug auf die großen politischen Ereignisse der letzten Zeit gestatteten.

Das Werk besteht aus drei doppelchörigen abgeschlossenen Sätzen, deren letzter durch ein Baritonsolo eingeleitet wird, das die Vision verkündet, die wir hier wol mit Recht als einen Hinweis auf den „Treu und wahrhaftig, ein König aller Könige

und Herr aller Herren" zu verstehen haben, dem das Triumphlied gewidmet ist: unsern deutschen Kaiser Wilhelm I. Was hier singt und klingt, ist lauterster Brahms, wogegen im ersten Theil (in dem Motiv auf „Heil und Preis" hat man das nur anders rhythmisirte „Heil dir im Siegerkranz" wieder erkennen wollen) und in der Anfangspartie des zweiten Satzes, nach Seite der Figurirung, der Schlußformeln, Modulationen &c. Händel'sche Spuren wahrnehmbar werden. Erst von der Schlußhälfte der zweiten Abtheilung an, wo statt der breiten Tongruppen rein lyrische Bilder in den Vordergrund treten, hören wir, daß es der Schöpfer des Requiems ist, der da redet. Der Gesang „Lasset uns freuen und fröhlich sein", zu dem die Flöten hoch oben als Cantus firmus die Choralmelodie „Nun danket alle Gott" intoniren, ist von erbauender Schönheit. Ein jubelndes Halleluja führt dann, nachdem die geheimnißvolle Vision und eine gewaltige Schilderung vom „grimmigen Zorn des allmächtigen Gottes" verklungen, das Ganze, imposant wie es begonnen, seinem Ende zu.

Die erste Aufführung des Werkes fand am 5. Juni 1872 in Carlsruhe statt unter Leitung von Brahms' vertrautem Freunde Levi, der damit seine Thätigkeit an diesem Ort beschloß. Das Baritonsolo wurde dabei von dem Brahms-Sänger par excellence, Julius Stockhausen, laut den Berichten „ganz herrlich zur Geltung gebracht." Eine gesteigerte Wirkung — dank der dabei betheiligten entsprechenderen Kräfte, die aus einem Chor von etwa 300, einem Orchester von gegen 100 Köpfen bestanden — gab sich noch kund, als der Tonsetzer selbst, am 8. December des gleichen Jahres, im ersten außerordentlichen Wiener Gesellschaftsconcert sein Triumphlied dirigirte. Es war dies eine seiner ersten Manifestationen in dem neuen Amte, in das er seit dem October 1872 eingetreten war. An des

scheidenden Rubinstein Statt zum artistischen Director der Gesellschaft der Musikfreunde berufen, sah er sich hiermit eine angemessene Stellung verliehen, die in ihrer weittragenden Bedeutung ihm einen kräftigen Einfluß auf das öffentliche Musikwesen der Residenz, ja des ganzen Landes sicherte. Eiserne Ruhe, künstlerische Strenge, schwungvolles, feuriges Erfassen machen ihn — von allen musikalischen Erfordernissen abgesehen, wie sie sich bei ihm ja von selbst verstehen — vorzugsweise zum Dirigenten geschickt. Es genügt zu sagen, daß er sich auch in dieser Beziehung als der geniale Künstler bewährt, als den wir ihn in jeder andern bewundern.

Doch nur drei Winter sahen ihn in der Ausübung seiner Amtsthätigkeit, für die ihm die begeisterte Anerkennung des Publicums lohnte; denn bereits im April 1875 entzog er sich derselben wiederum, nach der früheren Ungebundenheit und Freiheit zurück verlangend. Ungern genug sah man ihn gehen, und bewies es beim Scheidenden gelegentlich einer solennen Abschiedsfeier, wie sehr man seine künstlerische Kraft zu schätzen verstand. Er ist und bleibt eben der auserwählte Liebling der Wiener und, wo er auch erscheint, der sympathischsten Kundgebungen sicher, die dem Künstler nicht minder als dem Menschen gelten. „Brahms" — so charakterisirt sein Lehrer Marxsen den Letzteren — „gehört zu den seltenen Männern, die nur lediglich durch eigene Leistungen zu wirken suchen, gegen persönliche Annäherung fast ablehnend erscheinen, um als echte Priester der Kunst mit aller Kraft deren Würde zu wahren, selbst mit Hintansetzung jeglichen eigenen Vortheils. Der echte hohe Stolz einer Künstlerseele, gepaart mit äußerster Bescheidenheit, wenn sich's um seine eigene Person handelt." Dem geselligen Leben zeigt der sonst so ernste Künstler meist ein heitres Gesicht. Er giebt sich liebenswürdig, humoristisch, als die urgesunde Natur, die er in

Wahrheit ist. Seine seltene Geistes- und Körperkraft spottet aller Anstrengung; das Bedürfniß nach Ruhe scheint er kaum zu kennen. Was hat er, der erst in der Blüte der Mannheit Stehende, uns schon gegeben und wessen dürfen wir uns noch von ihm versehen; denn er ist freigebig, wie es dem Reichen, verschwenderisch Gesegneten wol geziemt!

Inzwischen fing man anderwärts an, Wien um seinen Besitz zu beneiden. Vonn zur Schumannfeier 1873 und im Winter 1874 Leipzig, München, Bremen, Cassel, Breslau haben ihn zu Gaste geladen und ihm ihre Huldigungen dargebracht. Die königliche Academie der Künste in Berlin ernannte ihn zum ordentlichen auswärtigen Mitglied. In Leipzig, der alten Musikstadt, hat sich in letzter Zeit — wol zufolge der Riedel'schen Requiem-Aufführungen — zu seinen Gunsten ein lebhafter Umschwung vollzogen; man erwies ihm bei seinem persönlichen Auftreten Ehren, wie sie auf dem allen musikalischen Erscheinungen der Neuzeit gegenüber bekanntlich äußerst reservirten Boden eine erfreuliche Ausnahme bildeten. Als Clavierspieler, Dirigent und Componist hat er Alle, auch die Widerstrebenden bezwungen, und wo hier und dort, etwa hinter den feinen, originellen Haydn'schen Orchestervariationen op. 56, — dem ersten Werk in seiner Art — oder der Rhapsodie, das Verständniß zurückblieb, wirkten die Liebesliederwalzer und ungarischen Tänze um so unwiderstehlicher.

Neue Siege hat ihm im Sommer 1874 die Wiedergabe seines Triumphliedes beim niederrheinischen Musikfest zu Cöln, wie beim fünfzigjährigen Jubiläum des Baseler Gesangvereins und dem eidgenössischen Musikfest in Zürich, desgleichen zu Pfingsten 1875 die Aufführung seines Schicksalsliedes im Düsseldorf unter seiner Führerschaft gebracht. Sie stehen nicht minder

wieder von der des Rinaldo, gelegentlich des Jahresfestes des norddeutschen Sängerbundes zu Bielefeld im Juli 1875 zu hoffen.

Wo immer die Musik ihre Feste und großen Tage feiert, wird man Brahms, den lange Vernachlässigten, in Zukunft nicht mehr umgehen können. Läßt auch die Schätzung Seiner im Allgemeinen noch manches zu wünschen übrig, es ist im Laufe der Zeit doch schon um vieles besser geworden, deß dürfen wir uns getrösten. Die Kunst steht nicht still; in unaufhaltsamer Entwickelung schreitet sie fort nach dem Gesetz alles Lebens, ob auch der Alltagsverstand dem beflügelten Genius nur mühsam nachhinkt und ihn erst spät begreifen lernt. Damit es aber in dieser Beziehung noch immer besser und lichter um uns werde, wollen wir Schumann's Mahnung eingedenk bleiben: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!"

Verzeichniß

der von Brahms veröffentlichten

Compositionen.

Von d. Verf. zusammengestellt.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Sonate (C-dur) f. Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 2. Sonate (Fis-moll) f. Pfte. Ebd.

Op. 3. Sechs Gesänge f. Tenor (od. Sopr.) mit Pfte. Ebd.

Liebestreu' — Liebe und Frühling (Wie sich Rebenranken schwingen. Ich muß hinaus) — Weit über das Feld — In der Fremde — Lindes Rauschen.

Op. 4. Scherzo (Es-moll) f. Pfte. Ebd.

Op. 5. Sonate (F-moll) f. Pfte. Leipzig, Senff.

Op. 6. Sechs Gesänge f. Sopran (od. Ten.) mit Pfte. Ebd.

Spanisches Lied — Der Frühling — Nachwirkung — Juchhe — Wie die Wolke — Nachtigallen schwingen lustig.

Op. 7. Sechs Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Treue Liebe — Parole — Anklänge — Volkslied — Die Trauernde — Heimkehr.

Op. 8. Trio (H-dur) f. Pfte., Viol. und Vcell. Ebd.

Op. 9. Variationen f. Pfte. über ein Thema v. R. Schumann. Ebend.

Op. 10. Balladen f. Pfte. Ebd.

Op. 11. Serenade (D-dur) f. Orchester. Part. u. Stimmen. Ebd. Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn bearb

Op. 12. Ave Maria f. weibl. Chor m. Orchester u. Orgel. Part. u. Stimmen Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Op. 13. Begräbnißgesang f. Chor u. Blasinstrumente. Part. und Stimmen Ebd.

Op. 14. Lieder u. Romanzen f. eine Stimme mit Pfte. Ebd.
Vor dem Fenster — Vom verwundeten Knaben — Murray's Ermordung — Sonett — Trennung — Gang zur Liebsten — Ständchen — Sehnsucht

Op. 15. Concert (D-moll) f. Pfte. mit Orch Part. u. Stimmen. Ebd Dass. f. Pfte. allein — f. 2 Pfte. u zu 4 Hdn.

Op. 16. Serenade (A-dur) f. kleines Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clar., 2 Fag., 2 Hörn., Bratschen, Vcelli. u. Bässe). Part. u Stimmen Bonn, Simrock
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb

Op. 17. Gesänge f. Frauenchor mit 2 Hörnern u. Harfe. Ebd.
Es tönt ein voller Harfenklang — Komm herbei Tod — Der Gärtner — Wein' an den Felsen

Op. 18. Sextett (B-dur) f. 2 Viol., 2 Alti u. 2 Vcelli. Part. u. Stimmen. Ebd
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb

Op. 19. Fünf Gedichte f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.
Der Kuß — Scheiden und meiden — In der Fremde — Der Schmied — An eine Aeolsharfe.

Op. 20. Drei Duette f. Sopran u. Alt mit Pfte. Ebd.
Weg der Liebe (Ueber die Berge Der gordische Knoten) — Die Meere.

Op. 21. Variationen f. Pfte. Ebd.
Nr. 1. Ueber ein eignes Thema. Nr. 2. Ueber ein ungarisches Lied.

Op. 22. Marienlieder für gemischten Chor. 2 Hefte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.
Heft 1. Der englische Gruß — Maria's Kirchgang — Maria's Wallfahrt Heft 2. Der Jäger — Ruf zur Maria — Magdalena — Maria's Lob

Op. 23. Variationen f. Pfte. zu 4 Hdn. über ein Thema v. R. Schumann. Ebd

Op 24 Variationen u Fuge f. Pfte. über ein Thema v Händel. Leipzig, Breitkopf & Härtel

Op. 25. Quartett (G-moll) f. Pfte., Viol., Bratsche u. Vcell. Bonn, Simrock.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn bearb

Op. 26. Quartett (A-dur) f. Pfte., Viol., Bratsche u. Vcell Ebd.
Dass f Pfte zu 4 Hdn. bearb.

Op. 27. Der 23. Psalm („Herr wie lange willst du mich") f. dreistimm. Frauenchor mit Orgel (od. Pfte.) Wien, Spina

Op. 28. Duette f. Alt u. Bariton mit Pfte. Ebd.
Die Nonne und der Ritter — Vor der Thür — Es rauscht das Wasser — Der Jager und sein Liebchen

Op. 29. Zwei Motetten f. fünfstimm gemischten Chor a capella. Part. mit Clavierauszug u Stimmen Leipzig, Breitkopf & Härtel
Es ist das Heil uns kommen her — Schaff in uns Gott ein reines Herz.

Op 30 Geistliches Lied v. Paul Flemming (Laß dich nur nichts nicht dauern) f. vierstimm. gem. Chor mit Orgel od. Pfte. Part. u. Stimmen. Ebd.

Op. 31. Drei Quartette f 4 Solostimmen (Sopr, Alt, Ten u. Baß) mit Pfte. Clavierauszug u Stimmen Ebd.
Wechsellied zum Tanze — Neckereien — Der Gang zum Liebchen.

Op. 32. Lieder u Gesänge v. Platen u. Daumer f. eine Stimme mit Pfte. 2 Hefte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann
Heft 1 Wie rafft' ich mich auf — Nicht mehr zu dir gehen — Ich schleich' umher — Der Strom, der neben mir — Heft 2. Wehe, so willst du mich wieder — Du sprichst, daß ich mich täuschte — Bitteres zu sagen — So stehen wir — Wie bist du meine Königin.

Op. 33. Romanzen aus Tieck's Magelone f. eine Singst. mit Pfte. 5 Hefte. Ebd
Heft 1. Keinen hat es noch gereut — Traun Bogen und Pfeil — Sind es Schmerzen, sind es Freuden. Heft 2. Liebe kam aus fernen Landen — So willst du des Armen — Wie soll ich die Freude Heft 3 War es dir, dem diese Lippen bebten — Wir müssen uns trennen, geliebtes

Saitenspiel — Ruhe, Süßliebchen Heft 4 So tönet denn schäumende Wellen — Wie schnell verschwindet — Muß es eine Trennung geben. Heft 5. Sulima: Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß — Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt — Treue Liebe dauert lange.

Op. 34. Quintett (F-moll) f. Pfte. u. Streichinstrumente. Part. u. Stimmen. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.
Dass. als Sonate f. 2 Pfte bearb.

Op. 35. Studien f. Pfte Variationen über ein Thema v. Paganini. 2 Hefte. Ebd.

Op. 36. Sextett (G-dur) f. 2 Viol, 2 Violen u. 2 Vcelli. Bonn, Simrock.
Dass. f. Pfte zu 4 Hdn. bearb

Op. 37. Drei geistliche Chöre f. Frauenstimmen (2 Sopr, 2 Alte). Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.
O bone Jesu — Adoramus — Regina coeli.

Op. 38. Sonate (E-moll) f. Pfte. u Vcell Bonn, Simrock.

Op. 39. Walzer f. Pfte zu 4 Hdn. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.
Dieß f. 2 Hde. in schwerer u. leichter Bearbeitung.

Op. 40. Trio (Es-dur) f. Pfte, Viol u. Waldhorn (od Vcell.). Part. u. Stimmen. Bonn, Simrock.

Op 41. Fünf Lieder f. vierstimm Männerchor. Leipzig u Winterthur, Rieter-Biedermann.
Ich schwing' mein Horn in's Jammerthal — Freiwillige her — Geleit — Marschiren — Gebt Acht.

Op 42. Drei Gesänge f. sechsstimm. Chor a capella. Bremen, Cranz.
Abendständchen — Vineta — Darthula's Grabgesang.

Op. 43. Vier Gesänge f. eine Singst mit Pfte. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.
Von ewiger Liebe — Die Mainacht — Ich schall mein Horn — Das Lied vom Herrn von Falkenstein.

Op. 44. Zwölf Lieder u. Romanzen f. Frauenchor a capella oder mit Pfte. 2 Hefte. Ebd
Heft 1. Minnelied — Der Bräutigam — Barcarole — Fragen — Die Müllerin — Die Nonne Heft 2. Vier Lieder aus dem Jungbrunnen — Die Braut — Märznacht.

Op 45 Deutsches Requiem f. Soli, Chor u. Orchester (Orgel ad libitum). Part., Clavierauszug u. Stimmen. Ebd.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. Ebd.

Op 46 Vier Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. Berlin, Simrock.
Die Kränze — Magyarisch — Die Schale der Vergessenheit — An die Nachtigall.

Op. 47 Fünf Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.
Botschaft — Liebesglut — Sonntag — O liebliche Wangen — Die Liebende schreibt.

Op. 48. Sieben Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.
Der Gang zum Liebchen — Der Ueberläufer — Liebesklage des Mädchens — Gold überwiegt die Liebe — Trost in Thränen — Vergangen ist mir Glück und Heil — Herbstgefühl

Op. 49. Fünf Lieder f. eine Singst. mit Pfte. Ebd.
Am Sonntag Morgen — An ein Veilchen — Sehnsucht — Wiegenlied — Abenddämmerung.

Op 50 Rinaldo Cantate v. Göthe, f. Tenorsolo, Männerchor u. Orchester. Part, Stimmen u. Clavierauszug ohne Text. Ebend.
Dass. f. Pfte zu 4 Hdn. bearb v. Keller.

Op. 51. Zwei Quartette (C-moll u. A-moll) f. 2 Viol, Bratsche u. Vcell. Part. u. Stimmen. Ebd.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb.

Op. 52. Liebeslieder. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. (mit gemischtem Chor ad libitum). Ebd
Dies. f. Pftesolo mit Gesang.

Op. 53. Rhapsodie (Fragment aus Göthe's „Harzreise im Winter") f. eine Altstimme, Männerchor u. Orchester. Part, Clavierauszug u. Stimmen. Ebd

Op. 54. Schicksalslied v. Friedrich Hölderlin, f. Chor u. Orchester. Part. u. Stimmen Ebd
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Keller.

Op 55 Triumphlied (Offenb. Joh., Cap. 19) f. achtstimm. gemischten Chor u. Orchester (Orgel ad libitum). Ebd
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb.

Op. 56. Variationen über ein Thema v. J. Haydn f. Orch. Ebd.
Dass f. 2 Pfte. bearb.

Op. 57. Lieder u. Gesänge v. Daumer f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Heft 1. Von waldbekränzter Höhe — Wenn du nur zuweilen lächelst — Es träumte mir, ich sei dir theuer — Ach wende diesen Blick. Heft 2. In meiner Nächte Sehnen — Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht — Die Schnur, die Perl' an Perle — Unbewegte laue Luft.

Op. 58. Lieder u. Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Ebd.

Heft 1. Blinde Kuh — Während des Regens — Die Spröde — O komm, du holde Sommernacht. Heft 2. Schwermuth — In der Gasse — Vorüber — Serenade.

Op. 59. Lieder u. Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. 2 Hefte. Ebd.

Heft 1. Dämm'rung senkte sich von oben — Auf dem See — Regenlied — Nachklang. Heft 2. Agnes — Eine gute, gute Nacht — Mein müdes Herz — Dein blaues Auge.

Op. 60. Quartett (C-moll) f. Pfte., Viol., Viola u. Vcell.

Op. 61. Vier Duette f. Sopran u. Alt m. Pfte. Berlin, Simrock.

Die Schwestern — Klosterfräulein — Wenn zu der Regenwand — Die Boten der Liebe.

Op. 62. Sieben Lieder für gemischten Chor. Part. und Stimmen. Ebend.

Rosmarin — Von alten Liebesliedern — Waldesnacht — Dein Herzlein mild — All meine Herzgedanken — Es geht ein Wehen — Vergangen ist mir Glück und Heil.

Op. 63. Lieder u. Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Peters.

Heft 1. Frühlingstrost — Erinnerung — An ein Bild — An die Tauben. Heft 2. Junge Lieder: Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch — Wenn um den Hollunder — Wie traulich war das Fleckchen — O wüßt' ich doch den Weg zurück — Ich sah als Knabe Blumen blühn.

Op. 64. Quartette für 4 Solostimmen mit Pfte. Ebd.

An die Heimat — Der Abend — Fragen.

Op. 65. Neue Liebeslieder f. Gesang mit Pfte. zu 4 Hdn. Clavierausz. u. Stimmen. Berlin, Simrock.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl

Mondnacht v. Lenau f. eine Singst. mit Pfte. Cassel, Luckhardt

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegl. (Den Kindern Robert u. Clara Schumann's gew.) Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Deutsche Volkslieder f. vierstimm. gemischten Chor. 2 Hefte. (Der Wiener Singacademie gew.) Ebd.

Heft 1. Von edler Art — Mit Lust thät ich ausreiten — Bei nächtlicher Weil' — Vom heiligen Martyrer Emmerano — Täublein weiß — Ach lieber Herre Jesu Christ — Sanct Raphael. Heft 2. In stiller Nacht — Abschiedslied — Der todte Knabe — Die Wollust in den Magen — Morgengesang — Schnitter Tod — Der englische Jäger

Studien f. Pfte. Leipzig, Senff

Nr. 1. Etüde (F-moll) nach Fr. Chopin.

Nr. 2. Rondo (C-dur, Perpetuum mobile) nach C. M. von Weber.

Gavotte v. C. W. Gluck, f. Pfte. zum Concertvortrag f. Clara Schumann gesetzt. Ebd.

Ungarische Tänze f. Pfte. zu 4 Hdn. 2 Hefte. Berlin, Simrock.

Dies. f. Orchester bearb. v. Comp., desgl. f. Viol. u. Pfte. v. Joachim.

Daraus 6 Nrn. im leichten Arrangement f. Viol. u. Pfte. v. Hermann.

Carl Tausig.

Einer der Genialsten unter den mitlebenden jüngeren Künstlern ist aus dem Leben gegangen.*) Vor der Zeit, in der Blüte der Manneskraft, fast ein Jüngling noch in der äußern Erscheinung ward uns Carl Tausig durch ein neidisches Schicksal entrissen. Dem unfehlbaren Virtuosen, wie die Geschichte der Kunst außer dem einzigen Liszt keinen größern kennt, dem feinsinnigen Interpreten der verschiedensten Meister und Epochen, dem unermüdlichen Lehrer und Förderer der Tonkunst, ihm ward ein karges Maß irdischen Daseins gesetzt und eine frühzeitige Ruhe beschieden, noch bevor er sein Tagewerk vollenden durfte. Sollten wir darob nicht klagen? Wol ist die Schule des Meisters, an dessen Größe die seine sich emporgerankt, nicht an diese eine Erscheinung gebunden. Noch haben wir Rubinstein, Bülow, Bronsart, Sophie Menter und Andere, die die Errungenschaften

*) Die Aufsätze über Tausig, David und Moscheles erschienen in ihrer ersten wesentlich knapperen Gestalt bald nach dem Tode der betreffenden Meister in Leipziger und auswärtigen Zeitschriften. Ob aber auch gegenwärtig vielfältig umgearbeitet und erweitert, sollte ihnen doch der erste Eindruck der Unmittelbarkeit auch hier unbenommen bleiben.

seiner Virtuosität auch kommenden Zeiten zu übermitteln berufen sind; aber von der souveränen Herrschaft seines großen Lehrers über das Material, seinem absoluten technischen Vermögen war das meiste auf ihn übergegangen, der sich nächst ihm als der größte Techniker am Clavier bezeugte. Hat man doch mit ihm geradezu den höchsten Gipfel des Bravourspiels als erreicht betrachtet und ihn als „den letzten der Virtuosen“ bezeichnet! Und auch dem Geist nach war er Liszt verwandt. Polnisches Blut, wie es — erst allmälig durch germanische Einflüsse gesänftigt — heiß in seinen Adern strömte, steht ungarischer Art nicht allzu fern. An innerer Leidenschaft und dämonischer Kraft glich Tausig, den Einen, Rubinstein ausgenommen, seinem Meister am ehesten, wenn ihm auch dessen Idealität, der wundersame Zauber seiner menschlichen und künstlerischen Individualität fremd geblieben. Er war, wie Weitzmann ihn nannte, „der Mephisto unter den Virtuosen,“ den Liszt mit den Worten charakterisirte: „Hatte Briareus mit seinen hundert Händen und fünfzig Köpfen es sich einfallen lassen Claviere zu spielen, den Tausig mit seinen bronzenen Fingern würde er doch nicht übertroffen haben.“ In Wahrheit, hätte man jemals an einen Erben Liszt's denken können, so hätte Tausig gegründetere Ansprüche als je ein Anderer auf solch stolze Erbschaft gehabt. Von dem Knaben schon hatte der Meister das große Wort gesprochen: „Er soll auf meine Schultern treten“ — doch es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen!

Nicht aber die müßige Hoffnung, daß er uns Liszt, den für die Oeffentlichkeit verstummten souveränen Beherrscher des Claviers, ersetzen könnte, ist uns mit seinem Tode verloren gegangen. Wir meinen, daß die Natur nur einmal und nicht wieder gleich verschwenderisch spendet; auch trug sich Tausig

selber nicht mit so stolzen Plänen, und an ein Erreichen dieses Höchsten hat er niemals gedacht. „Er ist ein Riese, wir sind nur Menschen," sagte er selber zu uns im Hinblick auf Liszt noch an jenem letzten Abend, den er in leidlicher Gesundheit hienieden noch verleben durfte, in dem geselligen Kreise, der sich Liszt's Anwesenheit zu Ehren in Leipzig versammelt hatte. Er war erfüllt von der Bedeutung Dessen, deß Lehre und Beispiel er nächst dem Segen von oben und der eigenen unablässigen Arbeit nahezu Alles dankte, was er erreicht, und dessen Hand ihn mit wahrhaft väterlicher Fürsorge geleitet bis zur Via triumphalis seines kurzen Künstlerlebens. So war auch seine letzte That auf Erden noch ein Act der Liebe für den Meister. Um ihn vor der Abreise aus Deutschland noch einmal zu sehen und die von ihm aufgeführten Kirchenwerke zu hören, war er trotz Unwohlseins nach Leipzig gekommen. Er kam, um hier zu sterben.

Am 4. November 1841 ist Carl Friedrich Tausig zu Warschau geboren. Dort genoß sein Vater, Aloys Tausig, den Ruf eines ebenso trefflichen Pianisten als Musiklehrers. Er hatte seiner Zeit als einer der elegantesten Thalberg-Spieler gegolten; auch den ersten Unterricht seines Sohnes in der Tonkunst hatte er selbst geleitet. Still und geräuschlos entfaltete sich dessen wahrhaft phänomenale Begabung, und nichts von alledem verlautete, was man sich sonst von Wunderkindern erzählt. Ein wohlthätiger Zweck nur führte den neunjährigen Knaben ein einziges Mal in den Concertsaal; was er dort producirte, war das Resultat bereits fünfjähriger Studien. Er hatte sein vierzehntes Jahr vollendet, da brachte ihn sein Vater nach Weimar zu Liszt, um seine weitere Ausbildung in dessen vielvermögende Hände zu legen. „Den in Liszt's Wohnung, der Altenburg, dieser ersten Vorstellung Tausig's beiwohnenden

Jüngern", erzählt Hans von Bülow — in dem hochinteressanten Nachruf, den er seinem Mitschüler gewidmet*) — „wird der Eindruck eines, ich möchte sagen, mit Schrecken gemischten Bewunderungsstaunens unvergeßlich bleiben, den wir von dem Spiel des Wunderknaben empfingen, das sofort Geist und Herz des Meisters unwiderstehlich fesselte. Wie das donnerte, blitzte, wetterleuchtete! — welche energische rhythmische Glut, welche Mannigfaltigkeit der Farbengebung, der es trotz des überwiegenden stürmisch brausenden Charakters nicht an Nüancen der zauberhaftesten Zartheit fehlte! Wir waren Alle vollkommen electrisirt und der sonst nicht wortkarge, weil innigste Receptivität mit der Gabe fließender Mittheilung seiner Eindrücke verbindende Peter Cornelius vermochte nur zu stammeln: „Das ist ja ein wahrer Teufelskerl!" Ja wohl, aber es war kein der Unterwelt entsprungener, sondern ein direct vom Himmel herabgefallener Teufel, ein Erzdämon von Talent, ein Dämon, den es der unermüdlichen Selbstbildungsarbeit, den es dem künstlerischen Charakter des von diesem Talente Besessenen gelungen ist, zu zähmen, zu bändigen, den erhabensten Aufgaben der Kunst dienstbar zu machen, kurz in einen wahren Lichtengel zu verwandeln."

Auch Liszt selber bezeugte uns brieflich: „Wohl ist mir erinnerlich, wie sehr mich beim ersten Anhören sein außerordentliches Talent erstaunte. Die geistigen Klauen und Schwingen regten sich schon gewaltig in dem kaum vierzehnjährigen, schwächlich aussehenden Jüngling. Ich hatte Bedenken, seinen weiteren Unterricht zu übernehmen und beschied den Vater ablehnend, mit dem Bemerken, daß bei einer solch riesigen Organisation die freie selbständige Entwicklung ohne Lehrer die fruchtbarste

*) Signale 1871, Nr. 35

sei. Indessen bestand Tausig selbst darauf bei mir zu verbleiben. Er studirte übermäßig, verhielt sich meist zurückgezogen in Weimar und hatte manchmal kleine Händel zufolge seines scharf ironischen Humors. Man beschuldigte mich, ihn durch übertriebene Nachsicht zu gatrezen; ich konnte wol nicht anders und liebte ihn von Herzen."

Berauschend wirkte der fast mystische Reiz der Liszt'schen Natur auf die junge Phantasie. Eindrücke von bedeutenden und reizenden Frauen belebten die ganz von Kunst und Genie durchströmte Atmosphäre. Auch an äußerem Sinnenreiz war die Altenburg jener Tage einem Märchen gleich, das auch ihn gleich manchen Andern wie mit Zauberbanden umschlang. Die Liebenswürdige Herablassung des Meisters läßt eine Art collegialischen Verhältnisses zwischen ihm, dem im reifen Mannesalter Stehenden, und dem kaum den Knabenjahren Entronnenen, dem vollendeten und dem werdenden Künstler, unbedenklich aufkommen. Indessen studirt der Letztere rastlos. Er begnügt sich keineswegs blos mit Ausbildung seines Virtuosentalentes, das, nach Bülow's Urtheil, bereits dazumal ein vollkommen concertreifes hätte genannt werden können, sondern studirt alle Disciplinen der Musik theoretisch und praktisch. Angeregt durch die unter Liszt's Leitung von höchstem Begeisterungsschwunge getragenen Concert- und Theateraufführungen, ward namentlich sein Interesse für den orchestralen Apparat erweckt, und dank eifriger Uebungen in der Instrumentationskunst erwarb er sich jene merkwürdig sichere Orchesterpraxis, die sich in seinen frühesten, dieser Zeit entstammenden Orchestercompositionen nicht minder als in seinen späteren meisterhaften Uebertragungen der complicirtesten Orchestermusik für sein Instrument bekundet. Neben diesen seinen künstlerischen Berufsstudien legt er, unter Vorbildnahme der Universalität seines Meisters, den Grund zu seiner umfassenden allgemeinen

Bildung. Sein „slavisch-empfänglicher und dabei deutsch-gründlicher Geist“ beschäftigt sich emsig mit Erwerbung sprachlicher und philosophischer Kenntnisse; auch treibt er fleißig Mathematik, kurz, er vernachlässigt, laut Bülow's Zeugniß, in keiner Branche gymnastische Uebungen des Hirns über denen der Hand.

Auf den öfteren Reisen, zu denen Liszt durch die Aufführung seiner Werke veranlaßt wurde, durfte er ihn begleiten; so nach Dresden, Leipzig, Berlin, Prag, Wien. In Magdeburg spielte er, anläßlich des dortigen Musikfestes im Juni 1856, die As-dur-Polonaise von Chopin, mit der er sich als vierzehnjähriger Knabe bei Liszt eingeführt hatte und die „sein treues Schlachtroß“ blieb bis zu seinem Tode. Zwei Jahre später, im Januar 1858, ward er in einem der von Hans von Bülow veranstalteten Orchester- und Kammerconcerte in Berlin zum ersten Mal öffentlich gehört und erregte alsbald größtes Aufsehen, wiewol, ob seiner sich noch in ungezähmter Naturkraft und „zigeunerischer Wildheit“ äußernden jugendlichen Künstlerschaft, von den Einen ebenso energisch verworfen als von den Andern bewundert.

In der österreichischen Hauptstadt wählte er sich bald darauf seinen Wohnort, als, nach vier Jahren eifrigsten Lernens, der Ausspruch seines Lehrers ihn für geschickt erklärt hatte, nun selbständig um den Preis des Ruhmes zu werben. Er hatte sich zuerst nach Dresden gewandt, wohin auch sein Vater übersiedelte und wo die Fürsorge einiger Freunde ihm ein erstes Concert in engerem Kreise vorbereitete. Dann begab er sich nach Wien, wo ihm jedoch das Glück entschieden ungünstig war. Er versuchte die in Weimar gewonnenen Kunstanschauungen fruchtbar werden zu lassen und arrangirte im Winter 1861 mehrere Orchesterconcerte, in denen er sich als Virtuos und Dirigent gleichzeitig producirte und die von ihm geleitete Hof-

operncapelle einige symphonische Dichtungen seines Meisters, so Werke Wagner's und Berlioz', zur Aufführung brachte. Aber der Boden Wiens war noch nicht genügend vorbereitet zur Aufnahme derselben; sein Vorhaben mißlang, und von der Kritik auf das Bitterste angegriffen, zog er sich zurück, hierin nur einen Anlaß zu größerer Vertiefung erblickend und weiteren Studien in ernstester Weise nachlebend.

„Man hat seiner Zeit", sagt Hans von Bülow, „— dem Himmel sei Dank ist das Streitobject aus der Mode gekommen — die „Zukunftsmusik" mit dem „rothen Gespenst" in der Politik verglichen und vielleicht nicht mit Unrecht. Ihre Anhänger durften zum Theil destructiv-radicaler Tendenzen beschuldigt werden. Dennoch dürften für die in jener Epoche verübten Extravaganzen, Respectlosigkeiten, kurz „Flegeleien" aller Art, billiger Weise einige mildernde Umstände in Betracht zu ziehen sein. Carl Tausig beklagte, wie mehr oder weniger alle seine Mitpatienten in jener „Entwickelungskrankheit", die auch von ihm begangenen Toll- und Thorheiten; niemals kam es ihm jedoch in den Sinn, den feurigen Enthusiasmus zu bereuen, der schließlich doch auch der Motor der Extravaganzen, der Stamm dieser Auswüchse gewesen war; er bereuete ihn um so weniger, je härter er für die Abirrungen persönlich gelitten und gebüßt hatte; denn, um nur Eines zu erwähnen, als einem Haupträdelsführer waren ihm z. B. die Säle sämmtlicher Concertinstitute verschlossen, wo er seine Claviervirtuosität hätte zur Anwendung bringen können. — Welche irgendwie edel und heißblütig angelegte Jünglingsnatur muß denn nicht in einem gewissen Lebensstadium gewissen republikanischen Utopismen huldigen, welcher grünende Idealismus tritt nicht zunächst mit Auswüchsen behaftet auf? Was hat es denn auf sich, auf welchem der unzähligen Wege zum Rom der Wahrheit das Individuum, kraft

der Eigenartigkeit seiner Anlagen, und mit welchem Zeitverbrauche es dahin gelangt? Ob man durch Meyerbeer zu Wagner gelange, ob durch Berlioz und Liszt zu Beethoven (die Führer sind des Zielpunktes doch wahrlich so wenig unwerth, wie Virgil's Geleite eines Dante), ob durch Mendelssohn zu Bach und Cherubini, aber durch Schumann's antiplastische, wenn auch unendlich interessante und schöne Labyrinthe zum Verständniß der Plastik eines Mendelssohn, den nur der wirklich Gereifte als das höchste Form-Genie nach Mozart zu erkennen fähig ist, was kommt denn hierauf an? Die Hauptsache bleibt, daß das Ziel erreicht werde, das in Gründung einer wohlerworbenen, viel durchgekämpften Haemanie des Künstlers mit sich selbst und mit seinem, in näherer oder untergeordneter Sphäre, doch niemals ganz ohne Beziehung zu den Spitzen der Kunstgeschichte wie zu ihren Hauptaufgaben denkbaren Specialberufe zu bestehen hat. Richte man uns Irrend-Strebende nicht vor unserm „jüngsten" Tage! In normalrechter, schnurgradlinniger, conservatoriumsmustergemäßer Entwickelung würde Carl Tausig wol niemals der Mann geworden sein, dessen Verlust für die Kunstwelt wir heute zu innig zu beklagen veranlaßt sind.

So schroff und unerbittlich die öffentliche Meinung über seine Experimente den Stab gebrochen, schroffer und unerbittlicher noch verfuhr seine Selbstbesinnung über sein bisheriges Dichten und Trachten. Aus den ihm entgegengeschleuderten Pfeilsplittern der feilen Kritik schmiedete er sich die kritische Feile, welche die treue Begleiterin seines ganzen künftigen Lebens und Strebens werden sollte." In stiller Abgeschiedenheit beginnt er die während des Weimarer Aufenthaltes empfangenen vielgestaltigen Eindrücke zu verarbeiten, sich die anfangs vielleicht verwirrend auf ihn wirkende Berührung mit dem „genialsten

Menschen seiner Gattung' erst wahrhaft nutzbringend zu machen. In verschiedenen Städten wenigstens äußere Anregung und Einwirkung suchend, privatisirt er längere Zeit in Genf, London, Brüssel u. a. O., kehrt auch zeitweise nach Wien zurück, wo er ein inniges Freundschaftsbündniß mit Johannes Brahms schließt, den er nicht nur als hochbedeutenden Tondichter, sondern auch als einen der ihm interessantesten und technisch leistungsfähigsten Claviierspieler verehrte. Mittlerweile findet er den Weg zu seinem eigenen Ich, und er, der Maßlose, von Leidenschaft und Willkür hin und her Getriebene, gelangt allmälig zu innerlichen Reife und gesetzmäßigen Freiheit.

Künstlerische Vollendung freilich wird nicht ohne Kampf und Mühen gewonnen und die reifen Früchte fallen Keinem in den Schoos, der sie nicht mit Fleiß und Sorgfalt gezeitigt. Deß ist auch Carl Tausig's Leben Zeuge! In Sturm und Drang begann seine Künstlerlaufbahn und in ernster, unverdrossener Arbeit nur gelang es ihm, kraft einer eisernen Willensstärke, sich emporzuringen zu der unvergleichlichen Ruhe und Alles beherrschenden Klarheit, die seine späteren Leistungen kennzeichnen. Denn nicht wie andere reproducirende Künstler ging er von jener academischen Objectivität aus, wie sie die ältere Schule lehrte und ausbildete, die, gleichgültig gegen die Individualität des Interpreten, von der Wiedergabe des Kunstwerks wenig mehr als einen typischen traditionellen Ausdruck desselben forderte. Er ist vielmehr den entgegengesetzten Weg gegangen. In ungebändigter, rücksichtsloser Weise dominirte sein Selbst in seinen früheren Productionen. In elementarer Gewalt durchloderte das in ihm glühende Feuer die durch ihn dargestellten Schöpfungen und zeigte sie in einem neuen fremdartigen Lichte. Da war von Ebenmaß und Schönheit keine Rede. Erst in dem Maße, als sich sein künstlerisches Wesen und Bewußtsein klärte, milderte

sich jene Willkürlichkeit der Auffassung, drängte er alles Streben nach Effect, sein eignes Ich hinter das Kunstwerk, das Mittel hinter den Zweck zurück. Was mag es ihm gekostet haben, dies heißblütige Selbst zu überwinden und niederzukämpfen fast bis zur künstlerischen Selbstverleugnung, wie er sie in seinen letzten Jahren übte! Auf ein geringeres Maß ist die individuelle Mitgabe und Auslegung des darzustellenden Kunstwerks wol nie beschränkt worden. Ließ er doch in dieser Beziehung selbst den leidenschaftslosen Hans von Bülow hinter sich, dessen maßvoll in sich gehaltener Natur die seinige zuvor als völliger Antipode gegenübergestanden.

Wie aber seine frühere Subjectivität, als ein Uebermaß unbezähmten persönlichsten Empfindens, vielfältigem Tadel begegnete, so erfuhr auch seine nachmalige Objectivität, als ein Uebermaß individueller Zurückhaltung, den gleichen Widerspruch. Das Publicum im Ganzen und Großen verlangt den Herzschlag des Künstlers zu empfinden; es will in seine Stimmungen und Erregungen unmittelbar mit hineingezogen sein, den Durchgang des Kunstwerks durch die Seele des Darstellenden lebendig spüren. Ein außer und über dem Kunstwerk Stehen, wie es sich bei Tausig kundgab, hat für die Meisten etwas so Fremdartiges, daß sie es gern mit Nüchternheit und Kühle identificiren; Vorwürfe, die denn auch ihm gegenüber zur Genüge ausgesprochen worden sind. Er, der selber eine scheinbar unerschütterliche Ruhe bewahrte, indeß er die Seelen seiner Zuhörer in tiefe Erregung versetzte, durfte wol lächeln über solchen Vorwurf, eingedenk des heißen Kampfes und der schwer errungenen Selbstbeherrschung, deren Preis diese äußere Ruhe war. Denn nicht Willkür, sondern bewußte künstlerische Absicht, das Resultat innerer Erfahrung war die Wandlung seiner Darstellungsweise. Weil er es als das seiner Begabung angemessenste er-

kannte, verfolgte er dies Ziel, weit abseits von der genial selbstschöpferischen Reproductionsart Liszt's, die er wol als die höhere, inspirirtere erkannte, der er jedoch seine Kraft nicht gewachsen fühlte. Jene harmonische Lösung der Gegensätze von Subjectivität und Objectivität, die Vermählung des eigenen Ichs mit dem außer ihm Stehenden, die, als Ideal aller reproducirenden Kunst, sich in Liszt erfüllt zeigt, mußte Tausig's Streben unerreichbar bleiben. Darum antwortete er den Fragen der Freunde, warum er bei seiner Bewunderung für den Meister nicht denselben Weg eingeschlagen habe, stets abweisend, daß seine Art und Weise ihn auf den entgegengesetzten hinweise und daß er suchen müsse, sich in seiner Eigenart zu vollenden.

So verhielten sich die beiden größten Clavierspieler, die die Welt je besessen hat, bei aller inneren Wahlverwandtschaft, gegensätzlich zu einander rücksichtlich ihrer Darstellung und Wirkung. Von der electrischen Gewalt, wie sie Liszt auf jedes, selbst das roheste Publicum geübt, ist bei Tausig kaum die Rede, und während sein Meister Alle, auch die Ungläubigsten und Empfindungslosesten, zum Glauben an sein Künstlerthum von Gottes Gnaden zwingt, hat er, der vollkommenste seiner Jünger, sich mit dem Verständniß und Beifall nicht der Gebildeten, sondern der Höchstgebildeten nur genügen lassen müssen.

Ob aber auch Unzählige durch die Vollendung seiner künstlerischen Leistungen mit Bewunderung erfüllend, niemals war er glücklich im tiefsten Innern. So unermüdlich er strebte, mit welch peinlicher Gewissenhaftigkeit er seinen strengen Anforderungen an sich selber nachlebte, nimmer that er sich selbst genug. Sein Wollen war unbegrenzt. Der Zwiespalt aber zwischen Wollen und Können, zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Kluft, die ihn von seinem Ziele trennte, sie machten ihn tief traurig und unglücklich und nährten die Melancholie, zu der sein Wesen

ohnehin neigte. „Wie oft, in Stunden der innigen Mittheilung,“ sagt der ihm nahestehende Freund Davidson in dem schönen Nachruf, den er ihm gewidmet,*) „gab er der Verzweiflung Ausdruck, jenes Ziel, das einzig des Lebens und Strebens werth sei, niemals erreichen zu können, und wenn dann begütigende Freundesworte ihn darauf hinwiesen, daß gerade dies Immerhöherstreben, dies Sichselbstgenügen die Gewähr dafür biete, daß er das Mögliche erreichen werde, daß alles menschliche Vermögen, selbst das höchste, seine Grenze finde, dann lächelte er bitter und erwiderte, daß nicht die Grenze menschlichen Könnens überhaupt, sondern die seines Könnens ihn bekümmere. Er war unerbittlich gegen sich und, bei allem Stolz für die Sache, bescheiden für seine Person. Wem er anders erschien, der kannte ihn nicht.“ Herb, schroff und ungleich konnte sein Wesen zuweilen sein, das ist wahr — aber „die Wenigsten wußten, daß seine Härte im Grunde nur ein Mißverständniß seiner Güte war.“

„Schopenhauer's Lebensanschauung, die er sich früh zu eigen gemacht hatte,“ heißt es an anderer Stelle, „trug nicht dazu bei, die Harmonie seines Wesens herzustellen. In hohem Maße suchte er das Aufsichselbstgestelltsein dieses Philosophen für sich praktisch werden zu lassen; aber ein Künstler und vor allen Dingen ein Virtuos ist kein Gelehrter, der sich aus der Welt und aus dem Leben in seine Klause zurückziehen darf. Er soll auf Markt und Straßen Kunde geben von Dem, was ihm aufgegangen, und nach außen auf Andere wirken. Das gab seinem Wesen einen Zwiespalt, dessen Ausgleich vielleicht erst spätere Jahre bewirkt hätten. In letzter Zeit stieg er zu der Quelle hinauf und wandte sich dem Meister deutscher Philosophie, dem

*) Die Station, 1871, Nr 30.

Mann des kategorischen Imperativs, Kant, zu. Ueberhaupt war Tausig's Erholung Abwechselung in der Thätigkeit. Nicht mit dilettantischem Enthusiasmus, sondern in ernster, tiefer Arbeit studirte er Naturwissenschaften, Mathematik. Seine Belesenheit in der deutschen und namentlich auch französischen schönen Literatur war erstaunlich, denn er las niemals blos um sich zu unterhalten. Als Schachspieler stand er unter Denen, die dies geistvolle Spiel nicht berufsmäßig treiben, wol mit in erster Reihe."

Trotz des ihm häufig gemachten Vorwurfs „stolz selbstgenügsamer Zurückgezogenheit" entfaltete er, wo es darauf ankam, in den distinguirtesten Salons, wie im Verkehr mit geistvollen, sympathischen Männern der Literatur, Malerei, Medicin u. s. w. die liebenswürdigsten geselligen Talente. „Seine drastische Frische als Erzähler", bestätigt Bülow, „sein überwältigend kaustischer Witz, der mit gleicher Leichtigkeit wie seine Finger die Riesenscala von der Aristophanischen Plastik bis zur Heine'schen „viergestrichenen" Ironie zu spielen verstand, componirten die funkensprühendsten Contrapunkte zu dem Cento fermo des Berliner Welt-Humors, unter dessen Repräsentanten er natürlich vorzugsweise nur mit denjenigen sich einließ, die hinter der bacchantischen Maske stets einen sittlich-idealistischen Grundkern errathen ließen."

Indessen begünstigten leider auch Tausig's äußere Verhältnisse seinen Hang zu ernster, ja düstrer Lebensauffassung, und den ihm in früheren Jugendjahren eigenen Uebermuth hatte die harte Hand der Erfahrung längst abgestreift. Verfrühter Lebensgenuß, vorzeitige Reife, ja Ueberreife hatten ihn zum Manne gemacht, ehe er noch Jüngling geworden war. Seiner Kindheit hatte der Segen weiblichen Einflusses, seiner Jugend die Rosenzeit gefehlt. Solchergestalt verkümmerte sein Gemüthsleben,

mehr und mehr spann er sich in sich selber ein und entfremdete der Geselligkeit. Der Versuch, sich ein häusliches Glück zu gründen, scheiterte. Ihm gebrach, außerhalb seiner künstlerischen Sphäre, die Fähigkeit sich zu accomodiren, das eigene Ich einem andern an- und einzubilden, und die beharrende Kraft der Liebe lag, so scheint es, jenseits seines Vermögens. Mehr zum stärken denn zum schwachen Geschlecht fühlte sich seine Natur hingezogen; waren doch auch in künstlerischer Hinsicht seine Neigungen ausschließlich auf das Großartige, Packende gerichtet, dagegen der Sinn für das naiv Schöne, die Grazie der Miniatur, das Genre unausgebildet geblieben. Seine Beziehungen zu den Frauen blieben im Ganzen mehr geistiger oder sinnlicher als seelischer Art. In den kurzen Tagen seiner Ehe floh ihn das Glück und einem flüchtigen Besitz der von ihm erwählten Gattin, der ungarischen Pianistin Seraphine geb. Brabély, folgte eine lange Trennung, die sein früher Tod nun zu einer ewigen gemacht hat.

Ebenso waren seine künstlerischen Unternehmungen anfangs keineswegs gesegnet. Dresden und selbst das musikalisch so empfängliche Wien verhielten sich ihm gegenüber spröde und gleichgültig. Er mußte in mißlichen Verhältnissen ausdauern, bis seines Freundes Bülow Mahnung, weiter zu ziehen und in Berlin sein Heil zu versuchen, ihn nach der nordischen Metropole führte. Eine Reihe von Concerten, mit denen er sich daselbst vorstellte, und deren erstes im December 1865 stattfand, wurde für sein künftiges Leben entscheidend. Von jetzt ab begann Tausig die Früchte treuer und unablässiger Arbeit endlich zu ernten.

Mehr und mehr gewann er sich die Sympathien des in Sachen der Kunst als frostig geltenden Berliner Publicums, und die offene Feindseligkeit der Kritik verwandelte sich allmälig

in die ungetheilte Anerkennung selbst Derer, deren Ansichten und Ueberzeugungen in völlig anderem Boden wurzelten. Darin erblickte er eine wahrhafte Freude und innere Genugthuung, so wenig er sonst jemals um Freude und Beifall oder Gold zu buhlen pflegte. Denn nie konnte er sich entschließen, dem trivialen Geschmack der Menge die geringste Concession zu machen. Weder seine Programme noch die ganze Art seines Spiels gingen darauf aus, durch den Glanz bloßer Virtuosität zu blenden. Die Meister, deren Clavierwerke er vorzugsweise und fast ausschließlich spielte: Scarlatti, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, sind am wenigsten geeignet, den seichten Bedürfnissen Jener zu genügen, die in der Kunst nicht mehr und Höheres denn flüchtige Unterhaltung suchen. Spöttisch sträubte sich eben — vielleicht gerade in Erkenntniß seines eigenen Jugendfehlers — seine Natur gegen Alles, was man Effectmachen nennt. Trieb er doch sein Puritanerthum so weit, daß seine Cantilene spröde und zurückhaltend erschien und das Bedürfniß nach einer gesteigerten „Gefühlsconcession" lebhaft rege machte. Sagt Louis Köhler doch geradezu: „Vor lauter Besorgniß, nicht sentimental zu sein, konnte Tausig das Herz nicht finden; er litt im Grund an der Tragik, mit der Omnipotenz zur Impotenz verdammt zu sein."

Berlin gründete den Weltruf des Künstlers, und dankbar erwählte derselbe es dafür zu seinem Wohnsitz. König Wilhelm ernannte ihn im Kriegsjahr 1866 zu seinem Hofpianisten; auch die Auszeichnung eines hohen österreichischen Ordens ward ihm zu Theil. Er war der Liebling der hohen Aristokratie und in den höchsten socialen Gesellschaftsschichten, unter den geistvollsten und bedeutendsten Frauen der vornehmen Welt fand er seine enthusiastischsten Verehrerinnen. In ihren Salons feierte er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch seine glänzendsten Siege. Nie ward man müde, seine klaren, feinsinnigen

Interpretationen, die elastische Kraft und Zartheit seines Anschlags, die minutiöse Sauberkeit der polyphonen Darstellung, „die kaltblütige Gerechtigkeit gegen die subalternste Stimme, die Kunst toctischer Ruhe, welche dem Kaiser gab, was des Kaisers ist", die Unfehlbarkeit seiner aller Schwierigkeiten spottenden Technik zu bewundern. Ein jedes der von ihm angekündigten Concerte war im voraus eines in allen Beziehungen reichen Lohnes sicher.

„Nur Meister Anton Rubinstein wurde ihm als ebenbürtiger Rival zur Seite genannt", sagt Hans von Bülow, indem er dabei bescheiden seiner selbst vergißt; aber sie ehrten einander in gegenseitiger „Hochachtung und herzlicher Bewunderung". Der größere Virtuos war gleichwol der jüngste unter ihnen. Ihn durfte der ältere um die Plastik seines Gestaltens, die urkundlich treue Sicherheit seiner Hand und die auch die mächtigste Bewegung untrüglich beherrschende Ruhe: Eigenschaften, wie sie Tausig wesentlich charakterisiren, wol beneiden. „Er war ein vollkommener Künstler, von Gottes Gnaden wie Wenige berufen, und durch eigene Willenskraft, wie noch Wenigere auserwählt", laut Bülow, der, als er seinen einstigen Mitschüler im Jahre 1870 zum letzten Mal im Leben hörte, seiner Begeisterung über den empfangenen Hochgenuß in folgenden Worten Luft machte: „Sie sind unerreichbar groß geworden, lieber Freund. Trotz aller meiner alten unverrosteten Bewunderung für Ihr Riesentalent hätte ich nie geglaubt, bereinst ähnlich zu Ihnen aufblicken zu dürfen, wie zu Joseph Joachim, wenn er das Beethoven'sche Concert gespielt hatte. Jede Note, die Sie geben, ist Gold, ist seelischer Empfindungs-Extract. So ein kurzes Präludium, so eine Mazurka von Chopin, wie Sie das Stück „creiren", berechtigt Sie zu sagen: „Hier habt ihr in nuce die ganze Geschichte der Clavierspielkunst von Anbeginn

bis auf den heutigen Tag,“ ganz wie Horace Vernet dem Petenten um ein Albumblatt, das er in dessen Anwesenheit während zehn Minuten zu Papier gebracht, erwiderte, als Jener dasselbe nach dem communistischen Maßstabe der darauf verwendeten Arbeitszeit zu taxiren wagte: „Wie, Sie glauben zehn Minuten habe ich an jenem Ihrem Albumblatte gezeichnet? Dreißig volle Jahre sind es, die ich dazu gebraucht!“ Früher waren Sie ein glühender Feuerbrand, jetzt sind Sie eine wohlthätig leuchtende und erwärmende Sonne geworden. Sei gegrüßt, junger Sonnengott! Wie freue ich mich meiner noch hellgebliebenen Augen, daß ich Ihnen so recht von Herzen einen Tribut, den Sie von mir nicht verschmähen werden, darbringen kann!“

Von Berlin aus unternahm Tausig seine kleineren und größeren Wanderungen in die Welt hinaus. Er concertirte 1866 in Hamburg, Dänemark, Schweden, 1867 in Leipzig, wo er im Gewandhause größten Beifall erzielte und später wiederholt auftrat, 1868 in Holland. Auch Rußland, Ungarn und die Türkei waren Zeugen seiner Triumphe, wogegen er die Schweiz, Frankreich und England nur als genießender, nicht aber als activer Künstler durchreiste. Im October 1866 vermehrte er die Kunstanstalten der norddeutschen Residenz um eine Schule für höheres Clavierspiel. Er wollte seiner Spiel- und Auffassungsweise eine lebendige Tradition schaffen. Mit Liebe und Aufopferung ohne Gleichen leitete er die Anstalt, die, dank dem Glanze seines Namens, einen schnellen Aufschwung nahm und der er in C. F. Weitzmann, Adolph Jensen, Louis Ehlert u. A. die tüchtigsten Kräfte zu gewinnen verstand. Zwei volle Tage der Woche von früh bis abends waren seinen Schülern gewidmet, die ihn, dem die Gabe des Lehrens in seltener Weise verliehen war, aufs innigste verehrten. Die fünf übrigen Tage der Woche hindurch arbeitete er an der Erweiterung seines Pianisten-

repertoires und an der ferneren Vervollkommnung schon anerkannt fertiger Leistungen. Wie unerbittlich seine Selbstkritik und wie streng der Maßstab, den er an jegliche seiner Productionen legte, gab sich beispielsweise darin kund, daß er eine Einladung der Leipziger Gewandhaus-Direction zur Mitwirkung in einem ihrer Concerte im Winter 1870—1871 ablehnte, weil er, dessen Gedächtniß bekanntlich fast die gesammte Clavierliteratur umfaßte, augenblicklich „nichts fertig habe, was er spielen könne".

„Was Tausig als Lehrer so unschätzbar machte", sagt sein Kunstgenosse und College Ehlert (in dem auch in Vorstehendem mehrfach benutzten geistvollen Aufsatz, den er seinem Andenken gewidmet*), „war die Sicherheit seiner Diagnose. Er wußte die Krankheit, an der eine Leistung litt, augenblicklich zu erkennen. Und mit welch' eiserner Consequenz bekämpfte er alle selbstgefällige Hohlheit, alle krankhafte Empfindelei! Mit welch' zerstörendem Witz behandelte er alles falsche Virtuosenthum!" Des wachsenden Gedeihens seiner Anstalt, welche gar bald die Talente aller Zonen und Nationalitäten um ihn, den Weltberühmten, versammelte, sollte er nichtsdestoweniger nicht lange froh werden. Der Talente waren ihm zu wenig, der Mittelmäßigkeiten zu viel! Gewohnt, immerdar mit dem Maße zu messen, nach dem die Natur ihn selbst gebildet hatte, mußte er wahrnehmen, daß Resultat und Ziel sich nirgend deckten, daß zwischen Erreichtem und Erstrebtem eine weite Kluft sich dehnte. Genug, es bemächtigte sich seiner jene gewisse Entmuthigung und Abspannung, die, da sie sich Höchstes versagt sieht, sich des Geringeren nicht getrösten mag. Allenthalben in seinem Leben tritt jener Faustische Zug seines Wesens hervor, in dem Bülow das

*) Nationalzeitung 1874, 8. Jan.

„hauptsächlichste Moment erkennt, das seinem Kunstcharakter seinen wahrhaft imponirenden Stempel aufprägt.“ Was ihm das Schicksal auch gewährt, was seinem Genius und seinem nimmer rastenden Streben auch Großes zu leisten bestimmt ist: es mehrt in ihm nur den Drang nach Höherem, Vollkommenerem. Er, dem es in früher Jugend gelungen, den steilen Gipfel der Künstlerschaft zu erklimmen, der den Ruhm an seine Fersen gefesselt und ihn zum Gefährten seiner jungen Thaten gewonnen, wird der Qual ewigen Unbefriedigtseins zur Beute. Ruhmesüberdruß auf der einen, auf der andern Seite ein nie zu stillender Ehrgeiz, der stets nach neuen höheren Zielen strebt, mit einem Wort: eine krankhaft überreizte Idealität wird ihm zum Verhängniß. Was das Leben schmückt und dem Dasein des Künstlers zum lautern Segensquell wird: die Freuden der Familie und der Geselligkeit, dem entfremdet er. Am Ende erstirbt ihm selbst die Freude an seiner eigenen Kunst — er zerfällt mit seinem Beruf. Das öffentliche Auftreten, das ihn einst gereizt, wird ihm gleichgültig, unbequem, ja widerwärtig. Er sehnt sich darnach, so viel zu erwerben, daß er sich von der Oeffentlichkeit zurückziehen und sein Leben „nur der Kunst und den Kunsteingeweihten“ widmen kann. Seine bisherige Laufbahn gilt ihm nur als Vorbereitung für eine umfangreiche productive Thätigkeit; alle Virtuosität dünkt ihm eitel, alle darstellende Kunst arm und unzulänglich im Vergleich mit der schöpferischen. Dabei übersieht er, unbillig gegen sich selbst, daß, wie Louis Ehlert es so schön ausspricht: „schaffende und darstellende Kunst beide ohne einander unvollständig sind, daß sie, wie Morgen und Abend den Tag, die Kunst selbst einschließen, einander ergänzen wie Werden und Sein.“ Ob ihm gleichwol die Natur auch nach dieser andern Seite hin eine gleich eminente Begabung verliehen, oder ob er mit dem Erreichten auch schon

das höchste Maß des ihm Beschiedenen erfüllt? — den Beweis dafür ist uns sein Leben leider schuldig geblieben!

Zwei Concert-Etüden, im letzten Winter, den er erlebte (1870—71) entstanden, bezeichnete er als opus 1, hiermit Alles negirend, was er im Lauf vieler Jahre Selbständiges geschrieben hatte. Schon zweimal hatte er in erbarmungsloser Kritik alles Frühere verworfen; es war dies das dritte Mal, daß er seine Werke von opus 1 an zu zählen begann. Dies letztveröffentlichte erste opus ist leider auch das letzte und einzige geblieben, das uns von der neuen Phase, in der sich sein freies musikalisches Schöpferthum bezeugen sollte, Zeugniß giebt. Um die Reihenfolge ausgereifter, schöner Früchte, die es zu verheißen schien, hat uns das frühe Ende des Meisters betrogen. So mächtig er sich auch zur Production gedrängt fühlte, er kargte mit seinen schöpferischen Spenden, — die immer wache Selbstkritik des Denkers sorgte, daß die Phantasieglut des Dichters nicht allzu üppig lodere. So lange diese Letztere sich ungehemmt äußern durfte, während jener Sturm- und Drangperiode, die er als Componist wie als Virtuos durchleben mußte, war dies anders. Schon aus der Weimarer Epoche waren ein Clavierconcert, eine Concertpolonaise mit Orchesterbegleitung, verschiedene symphonische Dichtungen, z. B. ein „Manfred" und die Ballade „Das Geisterschiff" — die, durch Veröffentlichung eines wenig glücklichen Clavierarrangements, seinem Rufe als Musiker verhängnißvoll ward — von ihm bekannt geworden. Drin sprach sich neben vielem Ungeklärten, Extravaganten, ja Unmöglichen doch, nach dem Urtheil Bülow's, eine blühende originelle Phantasie und sichere Orchestrirungspraxis aus. Der Herausgabe des letztgenannten, als opus 1 bezifferten Werkes hatte er bereits fünf minder umfängliche Claviercompositionen zahmeren Charakters vorausgehen lassen; darunter eine Rêverie, op. 5,

voll schöner flüssiger Melodik und piquanter Modulation. Weiterhin veröffentlichte er gar mancherlei. Seine zunächst im Interesse seiner Hochschule veranstalteten Ausgaben classischer Studienwerke, wie Clementi's Gradus ad Parnassum und eine Auswahl aus Bach's wohltemperirtem Clavier, sind längst zum Gemeingut der clavierspielenden Welt geworden. Nicht minder seine erst nach seinem Tod von seinem Freund Professor Ehrlich edirten „Täglichen Studien für Pianoforte“ — ein in seiner Art unübertreffliches Werk, von dem schon nach Verlauf von zehn Monaten eine zweite Auflage nöthig wurde, und das sich heute in fast allen Conservatorien und Musikinstituten eingebürgert hat. Desgleichen die Transscriptionen verschiedener Fragmente aus Beethoven's Streichquartetten, die Liszt als meisterhaft anerkennt, die Choralvorspiele und Toccata und Fuge (D-moll) von Bach, die „Nouvelles soirées de Vienne“, der Militärmarsch von Schubert und andre Concertbearbeitungen Scarlatti'scher, Weber'scher und Schubert'scher Werke. Leider nur ist seine vortreffliche Bearbeitung des ersten Concerts (E-moll) von Chopin noch immer unveröffentlicht geblieben, da die Herausgabe, als so dankbarer Verlagsartikel sie sich auch zu empfehlen scheint, bis jetzt an der Ungeneigtheit des Verlegers der Original-Partitur scheiterte. Liszt rühmt die Arbeit als „vollständigst gelungen und ebenso maß-, wie stil- und effectvoll“, und auch Bülow bekennt in Bezug auf sie, er wisse nicht, „ob er darin die objective Pietät oder die subjective Feinheit“ des Künstlers höher zu stellen habe. Nichtsdestoweniger erregte dieselbe, als Tausig selbst sie gelegentlich seines letzten Auftretens in Leipzig zu Gehör brachte, auf dem musikalisch streng conservativen Boden Opposition, weil sie der Physiognomie des Originals hier und da einen veränderten Ausdruck gab.

Noch wäre ferner dreier, im Liszt'schen Geiste geschaffener,

höchst poesie- und stimmungsvoller Paraphrasen über „Tristan und Isolde", zwei dergleichen über „die Walküre", sowie des nach Bülow's Worten „über alles Lob erhabenen" Clavierauszugs der „Meistersinger von Nürnberg" und des Kaisermarschs von Richard Wagner als äußerst werthvoller Veröffentlichungen Tausig's zu gedenken. Wie dieser allezeit den Namen Wagner's neben dem seines Meisters Liszt auf seine Fahne gesetzt und in den Kampf für ihn eingetreten, ist bekannt; ebenso daß ihm, zumal in Folge scharf ironischer Meinungsäußerung manche Anfeindung daraus erwachsen. Im Interesse Anderer immer gern thätig — obwol er für seine eigene Person jede Art von Reclame verschmähte, wie sich deren selbst die besseren Künstler nicht selten bedienen — war er auch einer der Ersten, die für Verwirklichung der Bayreuther Theater-Idee als Nationalunternehmen ihre Thatkraft eingesetzt. Den glücklichen Fortgang des von ihm mit so lebhafter Begeisterung geförderten Planes zu erleben, war ihm leider nicht beschieden.

Mehr und mehr entzog er sich in der letzten Zeit seines Lebens der Oeffentlichkeit. „Das Gespenst der Hypochondrie lähmte jeden frohen Aufschwung, an dem sein arbeitsamer, reger Geist einst so reich war." Tief verstimmt durch den deutsch-französischen Krieg, verstand er sich nur dazu, in einigen Wohlthätigkeitsconcerten mitzuwirken. Ohnedies von natürlicher Reizbarkeit und zarter Organisation, in Folge jahrelanger unmäßiger Ueberanspannung der Nerven und namentlich der Gedächtnißkraft, überanstrengt, ja aufgerieben, fühlte er sich im Beginn des Sommers 1871 sehr angegriffen und klagte über ein schleichendes Unwohlsein, das ihn zum Arbeiten unfähig machte. Ein rheumatisches Leiden, das ihn noch zudem befiel, bestimmte ihn zu dem Entschluß, in Ragaz in der Schweiz Genesung zu suchen, das ihm schon früher heilbringend gewesen war. In Gesellschaft

zweier ihm befreundeter Damen, der Gräfin Krockow und Frau von Mouchanoff=Kesselrode, gedachte er sich des dortigen Aufenthaltes zu erfreuen; zuvor aber wollte er in Leipzig noch einmal mit dem Meister zusammentreffen, dem er seit seinen Lehr= und Knabenjahren mit glühender Verehrung und Dankbarkeit ergeben war. Nur wenige Mal, im Frühjahr 1861 in Paris und gelegentlich der Weimarer Tonkünstlerversammlung im selben Jahre, wie im Mai 1870 beim dortigen Beethovenfest, wo er das Es-dur=Concert von Beethoven spielte, und endlich im Juni 1871, wo er längere Zeit in Weimar verweilte und einer Aufführung der heiligen Elisabeth beiwohnte, hatten sie einander wiedergesehen, seit der große Lehrer seinen Schüler einst mit seinen Segenssprüchen entlassen.

Nun drängte es den Letzteren noch einmal in Jenes Nähe. Er brach einen Landaufenthalt bei Dresden im Hause der Gräfin Krockow kurz ab und traf am 2. Juli während eines vom Riedel'schen Gesangverein veranstalteten Kirchenconcerts noch rechtzeitig ein, um die zwei von Liszt aufgeführten Werke zu hören. Mit Wärme äußerte er sich über den durch dieselben empfangenen Eindruck zu uns, seinen Nachbarn, als wir am Abend in heiterer Tafelrunde beisammen saßen. Es war das letzte Mal; daß er sich im Leben noch fröhlicher Geselligkeit erfreute! Der nächste Morgen schon warf ihn auf das Krankenlager, von dem er sich nicht wieder erheben sollte. Mit all seinen Kräften widerstrebte er der Krankheit, aber endlich bezwang sie ihn doch. Wenige Tage später nach Ausbruch des Typhus auf Andrängen des Arztes in das Leipziger Krankenhaus gebracht, erbat er telegraphisch die Gegenwart der Freundinnen, mit denen er die Freuden der Reise zu theilen gehofft hatte. Ihre treue Sorgfalt hielt Wacht an seinem Bett und sie, die verständnißvollen Gönnerinnen seiner Kunst im Leben, erleichterten ihm nun auch

die Qual seiner letzten Stunden. Der Gedanke an die Kunst aber verließ ihn noch jetzt nicht und seine Phantasien waren ein wüstes musikalisches Durcheinander. „Wagner ist todt, Bülow ist todt und Liszt hat ein schweres Unglück betroffen!“ rief er unter Anderm der Gräfin Krockow zu, die ihn nur mit Mühe zu beruhigen vermochte. Er sah seinen Tod voraus und klagte, daß er so früh schon sterben müsse, da er doch so gern noch leben und seine Aufgabe erfüllen möchte. Aller Trost und Zuspruch ließ ihn ungläubig; er schüttelte den Kopf, fühlend, daß seine Stunde gekommen.

Die Hoffnung der Aerzte auf einen günstigen Ausgang der Krankheit schwand plötzlich, nachdem am 15. Juli eine unerwartete Veränderung im Zustand des Kranken eintrat. Sie erkannten, daß alles menschliche Vermögen hier eitel sei. Seine bisherige Aufgeregtheit wich einer dumpfen Theilnahmlosigkeit. Die Blumen und Grüße, die ihm fernher von schöner Hand gesandt wurden, kamen zu spät, um ihn hiemeden noch zu erfreuen. Ruhe, tiefe Stille war sein einzig Begehr. Seine letzte Kraft war der Beobachtung seiner Krankheit zugewandt, und die Bitte, ihm den Thermometer zu reichen, mit dem er die Höhe seines Fiebers maß, war das letzte Wort, das die Umherstehenden von seinen Lippen vernahmen. Dann verloren sich seine Worte in dem unverständlichen Lallen eines Sterbenden. In vollem Bewußtsein schied er aus dem Leben, und in der vierten Morgenstunde des 17. Juli 1871 war der letzte Kampf ausgekämpft.

Das Schicksal hat gewollt, daß er in Leipzig sterben sollte, für das er, vielleicht in Vorahnung seines baldigen Endes, geringe Sympathien hegte. Freunde, die von Berlin herbeigeeilt waren, empfingen seine irdische Hülle und geleiteten sie zurück nach der einstigen Stätte seiner Wirksamkeit. Dort bettete man

ihn auf dem Friedhof der Jerusalemer Gemeinde, am Vormittag des 21. Juli unter den Klängen des Beethoven'schen Trauermarsches, von Donner und Blitzen begleitet, in sein frühes Grab.

Zwei Jahre später, am 25. Juni 1873, fand die feierliche Enthüllung des Denkmals statt, das seine Freunde und Verehrer ihm daselbst errichtet. Dasselbe trägt das von Professor Bläser in weißem Marmor modellirte Reliefbild des Frühvollendeten; darunter in goldenen Lettern eine von Richard Wagner gedichtete Inschrift.

Es ist gewiß, er war „reif zum Sterben"; denn dauernde, lang noch zurückleuchtende Spuren hatte die kurze Spanne seines Daseins hinterlassen. Er hatte genug gethan der Welt und der Kunst, ob auch sich selber nicht. Vielleicht daß seine heiße Sehnsucht nach Befriedigung, nach Erkenntniß und Vollendung gestillt wird in jener lichteren Sphäre, in der wir jetzt seinen Genius suchen!

Verzeichniß

der von Tausig veröffentlichten Werke.

Nach einem noch ungedruckten thematischen Catalog von Wilhelm Tappert zusammengestellt

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Impromptu (F-moll) pour le Piano. Warschau, Friedlein.
Op. 2. Tarantelle (A-moll) p. l. P. Ebd.
Op. 3. L'espérance; Nocturne (As-dur), varié p. P. Braunschweig, Litolff.
Op. 4. vacat
Op. 5. Reverie (A-dur) p. l. P. Berlin, Bote & Bock
Op. 6. Le ruisseau. Etude (A-dur) p. l. P. Warschau, Friedlein.

Op. 1.*) Das Geisterschiff Symphonische Ballade (A-moll) nach einem Gedicht v. Strachwitz f. d. Pfte. Schuberth & Comp. Leipzig (Hamburg) u. New-York.
Op. 2. Reminiscences de Halka (de St Moniuszko). Fantaisie de concert (D-moll) p. l. P. Ebd.
Op. 3. Hernani-Galopp (Es-dur) p. l. P. Warschau, Kaufmann & Comp.

Op. 1. Etudes de concert (Fis-dur u. As-dur) p. l. P. Leipzig, Senff

*) Tausig begann, wie im vorstehenden Aufsatz erwähnt, in den Jahren 1859 und 71 zum zweiten und dritten Mal seine Werke von op. 1 an zu zählen.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Tägliche Studien f. Pfte v. Carl Tausig; nach dessen Anweisung u. Manuscripten gesammelt, stufenweise geordnet, mit einer Anleitung versehen und herausgegeb. v. H. Ehrlich. 2 Hefte. Nachgelassenes Werk. (Franz Liszt gewidmet.) Berlin, M. Bahn.

II. Bearbeitungen.

Nouvelles soirées de Vienne. Valses-Caprices d'après Strauss p. l. P. (Franz Liszt gewidmet.) Schuberth & Comp., Leipzig u. New-York.

Cah. 1. Nachtfalter. — Cah. 2. Man lebt nur einmal. — Cah. 3. Wahlstimmen.

Dies. in erleichterter Ausgabe v. Carl Bial.

Ungarische Zigeunerweisen f. d. Clavier (Seraphine Tausig gew.) Leipzig, Senff.

Drei Paraphrasen über Tristan und Isolde v. Wagner, f. d. Clavier. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Liebesscene. Verklärung. — Nr. 2. Brangänens Gesang. Matrosenlied. — Nr. 3. Melodie des Hirten.

Wagner, Rich. Der Ritt der Walküren, f. d. Pfte. frei übertragen. Mainz, Schott's Söhne.

— Siegmund's Liebesgesang aus der Walküre, f. d. Pfte. frei übertragen. Ebd.

Schumann, Rob. Spanische Romanze (Der Contrabandiste); f. d. Concertvortrag übertr. Berlin u. Posen, Bote & Bock.

Clementi, Gradus ad Parnassum. Ausgewählte Etüden (29 Nrn.) revidirt etc. Mit einem Vorwort v. C. F. Weitzmann. 3. verb. Aufl. Mit hinzugefügten Fingersätzen f. sämmtliche Dur- u. Moll-Terzenscalen. Berlin, Trautwein (M. Bahn).

Bach, J. S. Toccata u. Fuge (D-moll) f. d. Orgel (Pedal u. Manual); f. d. Clavier zum Concertvortrag frei bearb. Berlin, Schlesinger.

— Präludium, Fuge u. Allegro (Es-dur) herausgegeb. Berlin, Trautwein (M. Bahn).

Bach, J. S. Das wohltemperirte Clavier. Ausgewählte Präludien u. Fugen (22 Nrn.), bearb. u herausgeg mit einem Vorwort v. Louis Ehlert. Ebd.

— Choralvorspiele f. die Orgel (Pedal u. Manual), f. d. Clavier übertr. 6 Nrn. (Johannes Brahms gew.) Berlin, Fürstner

Beethoven, Quatuors. Transcriptions p. P. Berlin, Trautwein.
1. Adagio (op 59 I.) — 2. Scherzo (op. 59. II.) — 3. Adagio (op. 59 III.) — 4. Cavatina (op. 130.) — 5. Presto (op 131.) — 6 Scherzo (op 135.)

Scarlatti, Dom. Drei Sonaten f. Pfte., f. d. Concertvortrag bearb Leipzig, Senff.
1 G-moll — 2. G-moll — 3. F-moll (Allegro vivacissimo)

— Zwei Sonaten (Pastorale u. Capriccio) f. Pfte., f. d. Concert vortrag bearb. Ebd.

Schubert, Fr. Militär-Marsch, f. d. Pfte. zum Concertvortrag bearb (Hans v. Bülow gew) Ebd
Ders zu 4 Hdn. u. in erleichterter Ausg. v. Leßmann.

— Andantino u. Variationen. Rondo über französ. Original-motive, f. den Concertvortrag übertr. (Sophie Menter gew.) Berlin, Fürstner.

Weber, C. M. v., op. 65. Aufforderung zum Tanz; für Pfte. mit Arabesken für den Concertvortrag. (C F. Weitzmann gew.) Leipzig, Senff.

Polonaise mélancolique d'après F. Schubert. Berlin, Fürstner.

Gnomenchor u. Sylphentanz. Fragment aus Berlioz' Faust; f. das Clavier. Ebd.

Nouvelles soirées de Vienne. Valses-Caprices d'après Strauss p. l. P. Suite deuxième Cah 4 et 5. Oeuvre posth. Berlin, Erler

Clavier-Auszüge.

Wagner, Richard: Die Meistersinger von Nürnberg. Vollständiger Clavierauszug. (Das Vorspiel arrang. v. Hans v. Bülow.) Mainz, Schott's Söhne.

— Kaiser-Marsch f. großes Fest-Orchester. Clavierauszug zu 2 Hdn. Leipzig u. Berlin, Peters.

Druck von A. Th. Engelhardt in Leipzig






EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 712 11

